POLSKIE · WYDAWNICTWO · MUZYCZNE

Z ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

Fryderyka CHOPINA

CZĘŚĆ II — GA

PRELUDIA. BALLADY
NIEAUTENTYCZNOŚĆ MAZURKA FIS
REMINISCENCJE W DZIEŁACH CHOPINA

NIEZNANA WARIACJA
ŚRODOWISKO WARSZAWSKIE
NIEZNANY LIST MIKOŁAJA CHOPINA

KWARTALNIK · MUZYCZNY · N

KWARTALNIK MUZYCZNY

18 49



19 49

PAŹDZIERNIK-GRUDZIEŃ

N·28

KWARTALNIK MUZYCZNY

PAŹDZIERNIK—GRUDZIEŃ

1949

NUMER POŚWIĘCONY

FRYDERYKOWI CHOPINOWI

1

KWARTALNIK MUZYCZNY

ORGAN
SEKCJI MUZYKOLOGÓW
PRZY
ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH

ROK VII

NR 28 PAŹDZIERNIK–GRUDZIEŃ 1949 R.

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

WARSZAWA–KRAKÓW

Wydano z zasiłku Departamentu Twórczości Artystycznej
Ministerstwa Kultury i Sztuki

PKZG 18 b — 1500 egz. — Nr zam. 414 — M-1-19873
Pap. druk. V kl. 70x100 cm — Drukowano: VII—IX 50

TREŚĆ ZESZYTU

MGR JAN PROSNAK (Warszawa)

ŚRODOWISKO WARSZAWSKIE W ŻYCIU I TWÓRCZOŚCI FRYDERYKA CHOPINA

WSTĘP

W Warszawie spędził Fryderyk Chopin dzieciństwo i młodość. W ciągu dwudziestu lat swego pobytu w Warszawie tylko na krótkie okresy czasu opuszczał swe ukochane, rodzinne miasto.

Przez lat dwadzieścia rozwijał się tutaj i dojrzewał genialny intelekt Chopina, a ówczesne środowisko warszawskie nie było bynajmniej glebą kulturalnie wyjałowioną, przeciwnie, imponowało żywotnością, bujnością artystycznych i naukowych zainteresowań, rozkwitem oświaty, szkolnictwa, muzyki.

Rys znamienny, że właśnie na lata pobytu Chopina w Warszawie przypada ów intensywny rozwój kulturalny miasta; przed rokiem bowiem 1810 środowisko to przedstawia się jeszcze pod tym względem ubogo.

Stwierdzenie paraleli: wzmożonego życia kulturalnego Warszawy, a zwłaszcza jej intensywnego ruchu muzycznego w latach 1810—1830, oraz faktu biologicznej krystalizacji geniuszu Chopina w środowisku warszawskim w tym właśnie czasie ma niezmiernie doniosłe znaczenie dla badań nad twórczością naszego genialnego rodaka — w szczególności nad twórczością okresu warszawskiego. Nie ulega bowiem wątpliwości, że środowisko lat dzieciństwa i młodości spełnia w całokształcie rozwoju sztuki danego artysty rolę ważką, że w późniejszych chronologicznie twórczych nawarstwieniach tej sztuki łatwo często odnaleźć elementy wywodzące się z duchowego kapitału okresu młodości. A dzieła Chopina zarówno te, które powstały w czasach warszawskich jak i późniejsze, powstałe już na obczyźnie, dowodzą niezbicie, że Chopin wyniósł z Ojczyzny bezcenne skarby duchowego kapitału. I wyniósł także

z kraju dla siebie jako artysty nieocenione impulsy twórcze; bo właśnie życie muzyczne ówczesnej Warszawy dostarczyło młodocianemu Chopinowi mnóstwa ważkich wzorów, wskazówek i podniet artystycznych, z których korzystać będzie niejednokrotnie i w latach późniejszych, wpłynęło bezpośrednio i w stopniu nad wyraz wymownym na kształtowanie się poszczególnych form muzycznych sztuki chopinowskiej, na krystalizację jej stylu, jej tworzywa, jej melodyki, a nawet harmoniki. I te szczegóły uwydatniają się w pełni dopiero na tle szczegółowego zobrazowania kultury muzycznej ówczesnej Warszawy, co znowu wiąże się organicznie z ogólnym ruchem kulturalnym miasta, z jego ideałami, dążnościami, z jego klimatem duchowym, oświatą, ruchem naukowym i literackim. Oto dlaczego niniejsze studium rozpatrzy także — poza tematyką ściśle muzyczną — zagadnienia przed chwilą wspomniane, drugoplanowe ze stanowiska zasadniczego tematu pracy, więc też tych drugich zagadnień nie będę omawiał wyczerpująco, lecz tylko w najogólniejszych zarysach

I

Przystępuję do pierwszego punktu niniejszego rozdziału: do o p i s u m i a s t a w omawianym okresie.

Cofnijmy się o lat kilkanaście poza okres młodości Chopina.

Na mocy układu między Prusami i Rosją, podpisanego w dniu 24 października 1795 r., Warszawa wraz z lewym brzegiem Wisły dostaje się pod panowanie Prus. Od chwili zaboru przez okres najbliższych kilku lat stolica nasza przejawiać będzie minimalną żywotność. Stanie się prowincjonalnym miastem, pozbawionym dawniejszego — choćby tylko z okresu stanisławowskiego — blasku, wigoru i znaczenia. Kiedy kronikarz tych czasów, Kazimierz W. Wójcicki, opisywać będzie Warszawę z pierwszych lat XIX wieku, użyje słów: „Po ulicach głucho, jeżeliś usłyszał mowę ludzką, to jedynie szwargot niemiecki“ [1]) .Nie znaczy to, by w latach tych Warszawa była pozbawiona elementu autochtonicznego, ale zdanie to wyraźnie podkreśla stopień inwazji prusactwa na Warszawę.

---

[1]) K. Wł. W ó j c i c k i: „Warszawa. Jej życie umysłowe i ruch literacki w ciągu lat trzydziestu (od 1800 do 1830)“. Rok wyd. 1880.

Niewiele ludności przebywa wtedy w mieście: zaledwie 62 tysiące. Jeżeli uświadomimy sobie, iż w dobie Sejmu Czteroletniego Warszawę zamieszkiwało 100 tysięcy mieszkańców, w czasie zaś Powstania Kościuszkowskiego około 200 tysięcy — to cyfra 62 tysiące z okresu okupacji pruskiej dowodzi ogromnego uszczuplenia miasta. Ale w najbliższych latach, związanych z wypadkami politycznymi doniosłego znaczenia dla naszego kraju (ustanowienie Księstwa Warszawskiego, potem Królestwa Kongresowego), stan ilościowy ludności będzie w Warszawie stale wzrastał — aż do roku 1830, do wybuchu Powstania Listopadowego. Oto tabela cyfrowego wzrostu ludności Warszawy w czasach dzieciństwa i młodości Chopina:

w roku	1813	—	mieszkańców	78.767
„ „	1816	—	„	81.020
„ „	1817	—	„	88.362
„ „	1818	—	„	96.404
„ „	1821	—	„	105.449
„ „	1823	—	„	117.284
„ „	1826	—	„	128.052
„ „	1828	—	„	136.724
„ „	1829/30		„	139.654 [2])

Liczbowy wzrost mieszkańców powoduje rozwój miasta pod względem urbanistycznym. Powstają nowe ulice i nowe zabudowania. Ale najruchliwszą dzielnicą Warszawy w tych latach jest Stare Miasto oraz ulice: Miodowa, Długa, Senatorska, Mariensztadt, Krakowskie Przedmieście. I największą ilość domów piętrowych i murowanych posiada wówczas dzielnica staromiejska. To przecież znamienne, że spośród 23 czteropiętrowych domów Warszawy czasów Chopina nieomal wszystkie, gdyż 21, znajdowały się na terytorium Starego Miasta. Najwięcej było tu także budynków murowanych (na 385 zaledwie 49 drewnianych). A większą część wszystkich domów ówczesnej Warszawy stanowiły parterowe domki drewniane, kryte gontami. Sporo było pałaców, pałacyków i dworków, otoczonych zielenią „fruktowych" sadów i ozdobionych kolumienkami niskich ganków.

---

2) Stefan Dziewulski i Henryk Radziszewski. „Warszawa" tom I, str. 421, 422.

Wzmożony rozwój miasta i nieustanny przypływ ludności zmieniają oblicze Warszawy, która staje się stopniowo coraz bardziej ożywionym ośrodkiem ruchu i życia przemysłowo - handlowego, a także i środowiskiem o coraz liczniejszych kontaktach z zagranicą, co spowodowało bezpośrednio wyraźne ożywienie w dziedzinie kulturalnych i artystycznych zainteresowań ówczesnej Warszawy.

Oświata Warszawy czasów młodości Chopina

Będzie to głównie charakterystyka szkolnictwa stolicy naszej tych lat, jako kryterium w tym względzie szczególnie wymowne, szkolnictwa, obejmującego wszystkie rodzaje uczelni istniejących podówczas w Warszawie (a więc także i muzyczne). Cofnijmy się i tutaj na wstępie o lat kilka.

Z początkiem 1807 r. powołana zostaje (przez Napoleona) w Warszawie Komisja Rządząca, która na mocy swej uchwały z dnia 26 stycznia tegoż roku ustanawia Izbę Edukacyjną. Oświatowa ta instytucja urzędować będzie przez lat pięć, kontynuując niezapomnianą w swej doniosłości działalność dawnej Komisji Edukacji Narodowej. Izba Edukacyjna, złożona z ośmiu członków pod przewodnictwem Stanisława Kostki Potockiego, otacza troskliwą opieką wszystkie rodzaje ówczesnych naszych szkół, zwiększając zarazem pokaźnie ich stan ilościowy. Szczegóły to w tej mierze wymowne, że w roku 1811 liczba szkół elementarnych wiejskich i miejskich w sześciu departamentach Księstwa Warszawskiego wynosi 640, w trzy lata później (w r. 1814) — 1.491, podczas gdy za czasów pruskiej okupacji szkół tych istniało na wymienionych terenach zaledwie 147.

Izba Edukacyjna zwiększa liczbę szkół średnich, powołując także do życia nowe typy uczelni: szkołę prawa i administracji (w roku 1808) oraz szkołę lekarską (w 1809).

W r. 1812 Izba Edukacyjna zostaje przemianowana na Dyrekcję Edukacji Narodowej; rozszerzywszy zaś wkrótce zakres swych kompetencji i działalności otrzymuje nazwę „Wydziału Oświecenia"; w r. 1816 staje się Komisją Rządową Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Pod tą nazwą Komisja istnieć będzie do wybuchu Powstania Listopadowego.

W latach działalności Komisji Rządowej W. R. i O. P. stan szkolnictwa w kraju, a więc także i w Warszawie, ulega dalszemu

rozwojowi. Powstają nowe szkoły elementarne, średnie, szkoły specjalne i wyższe zakłady naukowe. Według statystyki z lat 1824 i 1826 [3]) egzystują w tym czasie w Warszawie następujące uczelnie: szkoły elementarne (około 70), szkoły niedzielne dla rzemieślników i „cyrkułowe" [4]) (rządowe), 2 szkoły wydziałowe (średnie) na Nowym Mieście i przy ulicy Nowy Świat, 16 wyższych i 6 niższych szkół żeńskich, 3 szkoły wojewódzkie, do których należały: 2 uczelnie XX. Pijarów (przy ul. Długiej i na Żoliborzu, gdzie istniał tzw. „Wielki Konwikt Warszawski") oraz Liceum Warszawskie. Istnieją ponadto: Instytut Rządowy Wychowania Płci Żeńskiej, Instytut Gospodarstwa Rolniczego, Weterynarii Praktycznej i Szkoły Rękodzielniczej na Marymoncie, Szkoła Leśnictwa, Instytut Głuchoniemych i Ociemniałych (założ. w r. 1817), Politechnika, Uniwersytet oraz szkoły muzyczne. Jeżeli weźmiemy pod uwagę, że Warszawa w latach młodości Chopina jest środowiskiem zaledwie o stu kilkudziesięciu tysiącach mieszkańców, to stan szkolnictwa naszej stolicy tego okresu uznać należy niewątpliwie za pomyślny, a wprost imponujący w porównaniu ze stanem warszawskiego szkolnictwa czasów Stanisławowskich, skądinąd nad wyraz doniosłych dla naszej kultury narodowej — boć przecież w Warszawie za Stanisława Augusta istniały jedynie 3 konwikty duchowne oraz 5 szkół i szkółek: jezuicka, pijarska, 2 parafialne — św. Jana i u Panny Marii, oraz niemiecka na Bielinie [5]), będąca pod opieką pastora Scheidemantla [6]).

I nie tylko pod względem liczbowym szkolnictwo warszawskie przedstawiało się wysoce korzystnie, ale także — co należy szczególnie silnie podkreślić — pod względem jakościowym, doboru sił wykładowczych, poziomu i metod nauczania oraz wychowania, przenikniętego duchem postępowości. To znowu wymowne, że wymienione szkoły wojewódzkie miały opinię wzorowych zakładów naukowych, że w Liceum Warszawskim, do którego uczęszczał Fryderyk Chopin, wykładowcami byli między innymi: znakomity krytyk, poeta, estetyk

---

3) „Rocznik Instytutów Religijnych i Edukacyjnych w Królestwie Polskim".

4) W r. 1808 Warszawa została podzielona na 8 cyrkułów, z których najliczniej były zamieszkane następujące: I, IV, V i VII, tzn. tereny otoczone dzisiejszymi ulicami: Freta, Świętojerską, Mostową, Lesznem, Towarową, Sienkiewicza, Warecką, Ordynacką, Marszałkowską, Koszykową (Adam M o r a c z e w s k i „Warszawa", 1937, str. 213).

5) Była to dzielnica Warszawy, obejmująca okolice ulic m. in. Jasnej i Świętokrzyskiej.

6) St. Dziewulski i H. Radziszewski op. cit. str. 157.

i tłumacz Kaz. Brodziński, głośny historyk literatury Feliks Bentkowski, wybitny uczony, antropolog, filozof, językoznawca, autor niepospolitej wartości naukowej sześciotomowego „Słownika języka polskiego“, a zarazem Rektor Liceum Warsz. Samuel Bogumił Linde, znawca literatury powszechnej i wybitny ówczesny warszawski krytyk literacki Ludwik Osiński, sławny filolog niemiecki August Zinserling z Hamburga, wybitny filolog i dr filozofii August Jakob, prof. Uniwersytetu w Pizie X. Ciampi (autor licznych dzieł naukowych), poważnie wykształcony fizyk Karol Skrodzki, Wojciech Szweykowski (późniejszy Rektor Uniwersytetu Warszawskiego). Gdy w r. 1817 zostanie otwarty w Warszawie Królewski Uniwersytet [7]) wszyscy wyszczególnieni wyżej profesorowie Liceum Warszawskiego obejmą katedry w nowozałożonym zakładzie naukowym. Te szczegóły mają swoją wymowę.

A jakimi wydziałami dysponował ówczesny Uniwersytet Warszawski, z którym także częściowo wiąże się nazwisko Fryderyka Chopina, bowiem w warszawskiej „Alma mater“ słuchał on wykładów w szczególności profesorów: Józefa Elsnera, Kazimierza Brodzińskiego i Feliksa Bentkowskiego? Prawo, medycyna, astronomia, filozofia, matematyka, mechanika analityczna i praktyczna, fizyka, chemia, botanika, mineralogia, zoologia, geologia, literatury: polska, rosyjska, łacińska, grecka, literatura porównawcza, malarstwo, rzeźbiarstwo, sztycharstwo, budownictwo, miernictwo, muzyka — oto przedmioty wykładane w ówczesnym Uniwersytecie Warszawskim, wyposażonym nadto w obserwatorium astronomiczne, gabinety naukowe: numizmatyczny, botaniczny, fizyczny, mineralogiczny i inne (Uniwersytet Warszawski zatrudniał w r. 1821 na pięciu wydziałach 46 profesorów [8]).

W bezpośrednim sąsiedztwie z ową uczelnią upłynęły lata dzieciństwa i młodości Fryderyka Chopina, który wraz z rodziną mieszka od r. 1817 do 1827 w jednym z pawilonów Pałacu Kazimierzowskiego. I w tymże Pałacu mieści się również Liceum Warszawskie.

---

7) W tzw. Pałacu Kazimierzowskim na Krakowskim Przedmieściu, wybudowanym w czasach Władysława IV i Jana Kazimierza. „Za Stanisława Augusta byli tu kadeci, w teraźniejszych czasach sześć nowych przybyło Pałacowi pawilonów“ — pisze Łukasz Gołębiowski w dziele „Opisanie Warszawy“, rok 1827, str. 140.

8) Warszawska „Gazeta Literacka“ z r. 1821.

Wspomniałem wyżej o metodach nauczania i rodzaju wychowania w ówczesnych szkołach warszawskich. Obecnie punkt ten rozwijam i aczkolwiek tylko w odniesieniu do Liceum Warszawskiego, jako uczelni Chopina, niemniej materiał, jaki z kolei podaję, odzwierciedla tendencje i prace wychowawczo-pedagogiczne szkół Warszawy za czasów Chopina.

Rektor Liceum Warszawskiego Samuel Bogumił Linde mówił na publicznym popisie szkolnym w r. 1822 [9]):

„Wychowanie zatem do najważniejszych należy zadań... w wychowaniu młodzieży, oprócz znajomości zasad w tylu dziełach wykładanych, oprócz znajomości filozofii umysłu ludzkiego i władz duszy, trzeba każdego pojedynczo siły, słabości, skłonności, nałogi, chęci, niechęci wraz z źródłem ich poznawać, poznawszy na ciągłej mieć baczności, by niemi zręcznie i pomyślnie kierować do osiągnięcia ważnego celu wystawienia krajowi zdatnych i zacnych obywateli...

„Dawniej po prostu za cel szkoły miano, aby się młodzież uczyła, teraźniejsza pedagogika zamierza sobie, aby ukształcić młodzież na ludzi słusznych, zdatnych i użytecznych tak społeczności, jak i krajowi swemu w szczególności, non scholae sed vitae discendum... wskrzesać i pokrzepiać pracą zaszczepione w młodzieńcu przez dobroczynną natury rękę wszelkie władze duszy; przy tem wzbudzić uczucia szlachetności, k s z t a ł c i ć c h a r a k t e r i s e r c e (podkr. moje), nie zaniedbując i fizycznej edukacji. Jeżeli dawniej nie tyle baczono na sposoby, których w uczeniu, w zachęcaniu, w napędzaniu nawet, że tak rzekę, młodzieży do nauki używano, podług teraźniejszych prawideł o to się starać wypada, żeby w uczeniu dążyć do doskonalenia, uszlachetnienia, uzacnienia człowieka, żeby uczeń zawczasu nawykł cenić w sobie naukę, j a k o n a j w i ę k s z e d o b r o ż y c i a c a ł e g o (podkr. moje), żeby się przez własne przekonanie

---

9) Fragmenty tego przemówienia są zaczerpnięte z okolicznościowej broszury pt.: „Na popis publiczny uczniów Warszawskiego Liceum, mający się odbywać w Pałacu Kaźmierzowskim dnia 1, 2 i 3 sierpnia — prześwietną publiczność imieniem Instytutu zaprasza Samuel Bogumił Linde. 1822". — Egzemplarz tej broszury, pochodzący ze zbiorów Korotyńskiego, znajduje się obecnie w Archiwum Miejskim w Warszawie.

Przy sposobności wyrażam wdzięczność i serdeczne podziękowanie wspomnianemu Archiwum, jak również Bibliotekom warszawskim: Uniwersyteckiej, Publicznej oraz Bibliotece Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej za udostępnienie mi licznych dokumentów.

do niej przywiązał. Jeżeli dawniej uczono się dlatego tylko, żeby umieć, dziś na to się uczyć trzeba, żeby się kształcić, żeby serce, władze duszy i ciała ku dobremu skierować i dać im dobre nałogi. Na nic wszystka nauka, jeżeli przez nią człowiek nie staje się użyteczniejszym, światlejszym, zacniejszym, doskonalszym, lepszym człowiekiem; a im lepszy człowiek, tem lepszy będzie obywatel...“ (podkr. moje).

Charakteryzując zaś najnowsze metody kształcenia, Linde zaznaczył, że „dzisiejsza pedagogika doradza, aby się starano przez krótkie a zwięzłe zapytania wyciągać ucznia na odpowiedzi, z których by nie tylko o pamięci, lecz i o rozumie, rozsądku i roztropności jego sądzić można. Niech odpowiedź jego będzie czasem mniej dokładną, byle by była jego własną, ułożona własnemi jego słowami, nie cudza... niech prawdy zamknięte w umiejętnościach przeniknie i ogarnie uczeń rozumem, a pamięć sama z siebie przyłoży się... dlatego trzeba objaśniać, wyłuszczać, rozbierać, wytykać stosunki, nie zaś przestawać na zadawaniu pensów do nauczenia się ich na pamięć...“

Tego rodzaju myśli, uwagi, wskazówki, często wygłaszał przy różnych okazjach rektor uczelni Fryderyka Chopina, prof. Bogumił Linde, akcentujący wyjątkową doniosłość nauki „jako największego dobra życia całego“, konieczność kształcenia swego charakteru, samodzielności i indywidualności, pogłębiania w sobie łączności z wielką rodziną społeczną, a zarazem łączności także i z własnym narodem poprzez rzetelne, uczciwe, szlachetne prace osobiste.

I do tej właśnie uczelni wstępuje w r. 1823 Fryderyk Chopin. Przebywa w niej do r. 1826. Wykładowcami w latach tych w Liceum Warszawskim są między innymi następujący profesorowie:

Rektor Samuel Bogumił Linde (liter. grecka i łacińska),
ks. Józef Dobrowolski (nauka religii i moralności),
Tomasz Dziekoński (liter. polska i łacińska w klas. wyższych),
Ludwik Koncewicz (historia powszechna i polska),
Władysław Jasiński (matematyka),
Michał Matuszewski (fizyka i chemia),
Jan Siebert (język łaciński i niemiecki),
Antoni Pawłowicz (mineralogia i botanika),
Zygmunt Vogel (rysunki, architekt.),

Józef Koźmiński (matematyka, geografia),
Mikołaj Chopin (język francuski) [10]).

Pod względem ustroju Liceum Warszawskie w czasach Chopina było szkołą sześcioklasową, ale klasa szósta (najwyższa) była dwuletnią, począwszy już od r. 1814, w tym bowiem czasie ukazuje się odnośne rozporządzenie Komisji Rządowej W. R. i O. P. I jeszcze w r. 1826, a więc gdy Chopin opuszcza Liceum, klasa szósta jest nadal dwuletnią [11]). I tutaj pewna dygresja, wiążąca się jednak z tematem niniejszego studium.

10) Roczniki Instytutów Religijnych i Edukacyjnych w Królestwie Polskim, skąd zaczerpnięte są powyższe dane, podają zarówno pod r. 1824 jak i późniejszym (1826/27) mylnie imię ówczesnego wykładowcy jęz. francuskiego w Liceum Warsz. — mianowicie zamiast Mikołaj Chopin — Michał Chopin, który jęz. francuskiego uczył w tej uczelni przez lat 21 — od r. 1810 aż do jej zamknięcia. I z tego to okresu pochodzi znajdujący się w zbiorach Warsz. Tow. Muzycznego cenny dokument, dotąd nieopublikowany, o treści następującej: „Mikołay Chopin daie w Liceum Warszawskim na tydzień lekcyy dwanaście, co czyni za cztery tygodnie od 31 Marca do 28 kwietnia, złotych polskich Sto czterdzieści cztery. W Warszawie dnia 29 kwietnia 1812". Podpisany Linde. Poniżej tekst z własnoręcznym podpisem Mikołaja Chopina treści następującej: „odebrałem z kassy szkolney Warszawskiey złotych polskich Sto czterdzieści cztery N-ra 144 złotych za lekcye dane w Liceum od 31 marca do 28 kwietnia roku bieżącego — w Warszawie, dnia 29 kwietnia 1812".

11) Na marginesie podaję pewien szczegół z rozporządzenia rektora Lindego, a dotyczący typu munduru uczniów tej uczelni. Rozporządzenie to opublikowała prasa warszawska w pierwszych dniach września 1821 roku. Oto jego treść: „Podaje się do wiadomości, iż dekret jego cesarsko-królewskiej mości stanowiący mundury dla wydziału Oświecenia dopełnionym być ma niezawodnie z początkiem nowego roku szkolnego. Podług tego najwyższego dekretu uczniowie Liceum należą do klasy ósmej w wydziale naukowym, której to klasy mundur jest: Frak sukienny, koloru szafirowego w formie zwyczajnej, z tyłu nie spinany, kołnierz, mankiety, klapy przy kieszeniach, z przodu na siedem guzików w jednym rzędzie zapinany, po dwa guziki na mankietach, dwa w stanie i trzy poniżej klap przy kieszeniach. Mundur też ma być gładki, bez haftu, kołnierz i mankiety, obszyty obwódką białą jedwabną, spodnie białe sukienne, krótkie do trzewików z białymi sprzączkami, drugie tegoż samego koloru obcisłe długie, do botów krótkich węgierskich, chustka na szyji gładka, wiązana biała. Kto mundur ten nosić będzie w dni powszednie, powinien mieć do niego spodnie obcisłe szafirowe. Do munduru tego w dnie galowe używany będzie kapelusz stosowany z kokardą białą, taśmą białą jedwabną przepasaną; w dnie zaś powszednie używany być może kapelusz czarny okrągły. Guziki mieć będą napis: LICEUM; toż samo u surdutów mundurowych. Dla oszczędności uczniów, w dnie powszednie nosić mogą zamiast fraków surduty kroju rysunkiem osobnym oznaczonego, a nawet do fraków spodnie szerokie, czyli pantalony szaraczkowe lub inne i furażerki koloru szafirowego".

Ferdynand Hoesick w swej monografii „Chopin. Życie i twórczość“ (tom pierwszy, wydanie nowe, Lwów 1932, str. 88) pisze:

„Tymczasem zbliżał się lipiec 1826 r., gorączkowy czas egzaminów, a najbardziej gorączkowy dla tych, których jak Chopina czekały egzaminy ostateczne, dla uzyskania matury. Wszystkie egzaminy zdał bardzo dobrze, tak, że na popisie publicznym w dniu 27 lipca znowu otrzymał pochwałę“. Gdy zwrot ten konfrontujemy z odpowiednim urywkiem przemówienia rektora Lindego, wygłoszonego w roku 1817 na dorocznym popisie Liceum, oraz z fragmentem listu Fryderyka Chopina z dnia 2 listopada 1826 r., podważona zostaje podana przez Hoesicka wiadomość. Przytaczam najpierw fragment przemówienia rektora Lindego [12]):

„Komisja Rządowa Wyznań i Oświecenia Publicznego chcąc okazać względy uczniom klasy VI, celującym szczególniejszą pilnością, przykładnem sprawowaniem się i zdatnością, a mającym zamiar kończyć nauki w Szkole Głównej, postanowiła uczynić dla nich wyjątek i dozwolić, ażeby po jednym roku skończonym pobytu swego we wspomnianej klasie, przypuszczani byli do tak zwanego examinu maturitatis. Widzimy z tego — mówił rektor Linde — iż dawny przepis dwuletniego w najwyższej klasie bawienia w istocie swojej się utrzymuje, iż w rzadkim przypadku nadzwyczajnego postępu w nauce wyjątek może być pozwolonym“.

Chopin zaś tak pisze do przyjaciela Jana Białobłockiego we wspomnianym liście: „Dowiedzże się, moje życie, przy tej okazji, że do Liceum nie chodzę. Albowiem głupstwem by było siedzieć z musu 6 godzin na dzień, kiedy mi doktorzy niemieccy i niemiecko-polscy chodzić, ile możności, dużo kazali; byłoby to głupstwo drugi raz tego samego słuchać, kiedy tymczasem czego innego przez ten rok nauczyć się można. Tym końcem chodzę do Elsnera na kontrapunkt ścisły...“ [13]).

Przytoczone wyżej dokumenty wskazują więc raczej na to, że Chopin opuścił Liceum bez matury, skoro — według obowiązującego szkolnego regulaminu — mając jeszcze uczęszczać drugi rok do klasy szóstej zaniechał tego obowiązku. A słowa, jakie Chopin umieścił w liście z czerwca 1826 r. (do wspomnianego Jana Białobłockiego): „wiesz, że się sadzę, spinam po patent, ale coś nie dla

---

12) „Na popis publiczny uczniów Warszawskiego Liceum r. 1817“.

13) Listy Fryderyka Chopina. Zebrał i przygotował do druku Henryk Opieński. Warszawa 1937.

psa kiełbasa, bardzo słychać u nas, że pierwszoletnim zasie" (a więc pierwszoletnim n i e w o l n o — przyp. mój) — także są dokumentem wymownym w kwestii w tej chwili omawianej.

Powyższy szczegół biograficzny nie był skorygowany przez żadną z dotychczasowych prac o Chopinie.

Po opuszczeniu Liceum Warszawskiego Fryderyk Chopin wstępuje jesienią 1826 r. do Szkoły Głównej Muzyki, uczęszcza też na Uniwersytet Warszawski, gdzie — oprócz wykładów Józefa Elsnera — słucha również m. in. prelekcji z zakresu literatury ojczystej, poetyki i estetyki Kazimierza Brodzińskiego, prelekcji wkraczających także niekiedy w dziedzinę muzyki.

Dzięki ocalałym wykładom Brodzińskiego znamy ich treść. Oto co mówił profesor ten na wykładach w Uniwersytecie Warszawskim w latach 1822—1830[14]): „Aby literatura nasza prawdziwie zakwitnąć mogła, wyrzec się potrzeba na zawsze poniżającego wyrazu, że jestem za szkołą niemiecką albo za szkołą francuską... Szkolą poetów, pisarzów i artystów być powinna jedynie natura, powszechnie przyjęta i uznane zasady, na koniec smak, którego szukać potrzeba w języku, w dziejach i obyczajach narodu... Sztuki piękne już u nas na własnym gruncie rozkwitać zaczynają. Ustanie powoli przysłowie: że Polak wszystko naśladuje, ustanie to, że co Francuz wymyśli, Niemiec zrobi, to Polak kupi. Już dziś cieszymy się tworami muzyki własnych rodaków... Lepiej (artysta) zawsze uczyni kiedy korzysta z natchnienia, kiedy mniej jest surowym na pewne zboczenia, niewykończenie i obfitość, które się zwykle trafiają wtedy, gdy rzecz z żywem uczuciem na papier wylewamy. N i e c h s i ę d o z w o l i r o z l a ć u c z u c i u a później bez jego wpływu, jako zimny sędzia niech rzecz gładzi, uzupełnia i poprawia... Własne czucie niech będzie twojem prawidłem — mówi Cicero. Tak postępowały wszystkie wielkie geniusze... Każda narodowa literatura jest lepszą, użyteczniejszą, dla potomności znakomitszą, a nawet w błędach swoich szlachetniejszą, niżeli kształcona na obcych wzorach... Niech co chcą prawią zimni teoretycy i ślepi

---

[14]) „Pisma Kazimierza Brodzińskiego", Poznań 1872. Wydanie zupełne. — Odczyty K. Brodzińskiego, wygłoszone w Uniwersytecie Warszawskim od 10-go października 1822 r. do lipca 1823 — dopełniane do r. 1830 z rękopisów autora i notat jego uczniów — zebrał Franciszek S. Dmochowski.

2

geniuszów hołdownicy, powtarzam, że bez uczuć patriotycznych utwory geniuszów być wzniosłe nie mogą...“

I gdy uświadomimy sobie poszczególne składniki jakże indywidualnej, narodowej, patriotycznej i po brzegi wypełnionej uczuciowością sztuki Chopina, dostrzegamy pewne wyraźne ideowe związki między elementami twórczości chopinowskiej a postulatami i wskazaniami wspomnianych w powyższych wywodach warszawskich wychowawców i profesorów Fryderyka Chopina: rektora Lindego i Kazimierza Brodzińskiego.

Kontynuuję zagadnienie szkolnictwa Warszawy w czasach młodości Chopina. Ze względu na muzykologiczny temat niniejszej pracy przechodzę obecnie wprost do problemu: jak przedstawiało się nauczanie muzyki w owym szkolnictwie (omawiam w tej chwili jedynie szkolnictwo ogólnokształcące). Bogatym materiałem w tym względzie niestety nie dysponujemy, ale z odnalezionych w różnych czasopismach warszawskich z lat 1810—1830, częstokroć zupełnie luźnych notatek, rekonstruujemy w pewnym zarysie obraz tego nauczania. Bodaj najważniejszym w tej mierze szczegółem jest stwierdzenie faktu, że nauką muzyki w ogólnokształcących szkołach warszawskich omawianego okresu interesowały się ówczesne nasze rządowe władze oświatowe, że roztaczały opiekę nad tym przedmiotem, że troszczyły się o właściwy poziom nauczania muzyki. Przytaczam dwa w tym względzie dokumenty.

Dnia 28 marca 1821 r. ukazuje się w Warszawie rozporządzenie Komisji Rządowej Wyzn. Relig. i Ośw. Publ., podpisane przez ówczesnego ministra prezydującego Stanisława Grabowskiego i generalnego sekretarza tej Komisji Głuszyńskiego, pt.: „Urządzenie pensyj i szkół dla młodzieży płci żeńskiej“. W rozporządzeniu tym, zawierającym sześćdziesiąt paragrafów, jest także mowa o muzyce. Oto interesujące nas instrukcje (artykuły: 46, 54 i 59):

„Rozkład nauk na godziny zostawia się ochmistrzyniom z zastrzeżeniem następujących przepisów:

Ażeby ile możności nauki umysłowe rano, roboty zaś ręczne, muzyka i tańce po południu dawane były...

Usługa, dostarczenie pokojowych i stołowych sprzętów, jako też fortepianu itp. do ochmistrzyni należy.

Naywyższa opłata od panienek na pensyi wyższego rzędu z policzeniem guwernantek, kapelana, doktora i nauczycieli, między

którymi i rysunku (tańce tylko i muzykę wyjąwszy) może bydź pobierana czerwonych złotych sto pięćdziesiąt" [15]).

Drugi dokument. „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego" z dnia 25 lipca 1828 r. podaje notatkę treści następującej: „Józef Polkowski, artysta Teatru Narodowego, upoważnionym będąc przez Dozór Pensyi i Szkół Wyższych płci żeńskiej, reskryptem z dnia 23 lutego rb. do dawania lekcyi śpiewu po pensyach i szkołach wyższych płci żeńskiej zawiadamia, iż odtąd dawaniem lekcyi śpiewu zaymować się będzie". Ta notatka ma swą wymowę.

A oto inne, niemniej cenne dokumenty, dotyczące nauczania muzyki w warszawskich szkołach ogólnokształcących omawianego okresu:

„Lekcje tańców służących do dobrego ułożenia i lekcye muzyki w godzinach na rekreacje przeznaczonych przyjemnie i pożytecznie młodzież bawiły" — tak brzmi jeden z fragmentów dorocznego sprawozdania z działalności Konwiktu Warszawskiego XX. Pijarów na Żoliborzu w roku szkolnym 1810/11 [16]).

Z kolei sprawozdawczy fragment z dorocznych uroczystości szkolnych warszawskiego „Instytutu Rządowego wychowania płci żeńskiej" (r. 1827): „Po skończonym popisie, do którego nadto załączono okazanie rysunków oraz ręcznych robót, a który w obu dniach był zamykany muzyką przez uczennice wykonywaną, odczytane zostały nazwiska tych, co zasłużyły na promocję do oddziałów wyższych..." [17]).

Czy w okresie uczęszczania Fryderyka Chopina do Liceum Warszawskiego odbywały się w tej uczelni lekcje muzyki, autorowi niniejszej pracy nie jest wiadome. Jest natomiast faktem, że poczynając od roku szkolnego 1826/27 aż do roku 1830 [18]) wśród nauczycieli Liceum znajduje się również nazwisko ówczesnego warszawskiego

---

15) „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego", rok 1821, nr 91—95.

16) „Popis publiczny uczniów Konwiktu Warszawskiego XX Pijarów", r 1811. Archiwum Miejskie w Warszawie.

17) „Gazeta Koresp. Warsz. i Zagr.", rok 1827 z dnia 31 grudnia. Na marginesie nadmieniam, że nauka muzyki w warsz. szkołach ogólnokształcących okresu 1810—1830 uzależniona bywała także od życzenia rodziców, czego dowodzi następującej treści komunikat dyrekcji Szkoły Wydziałowej na Nowym Świecie z r. 1830: „Muzyka, rysunki i tym podobne talenta od życzenia rodziców zależeć, kosztem ich załatwiane będą".

18) Rocznik Instytutów Rel. i Eduk. w Królestwie Polskim z lat 1826—1830.

2*

kompozytora i nauczyciela muzyki Józefa Stefaniego (na listach wykładowców Licum Warsz. sprzed roku szkolnego 1826/27 nauczyciela śpiewu brak).

Przechodzę do warszawskiego szkolnictwa ściśle już muzycznego, zawodowego.

Pierwsza warszawska „szkoła muzyczna", wiążąca się z omawianym okresem, to szkoła dramatyczna Wojciecha Bogusławskiego. Uczelnia ta nie jest jeszcze szkołą muzyczną w pełnym tego słowa znaczeniu, raczej tylko szkołą dramatyczną z dodatkowym przedmiotem muzyki. Lekcje odbywały się w prywatnym mieszkaniu Bogusławskiego, któremu także przysługiwało prawo doboru personelu nauczycielskiego. Nauczycielem muzyki i śpiewu w tej szkole był podówczas Włoch nazwiskiem Antonioli, którego Józef Elsner określi w przyszłości jako osobistość „nie mającą najmniejszego wyobrażenia o elementarnej nauce śpiewu" [19]). Kurs nauki w szkole Bogusławskiego trwał trzy lata, liczba uczniów była ograniczona, nie przekraczała 12, uczniowie korzystali z nauki bezpłatnie. Po ukończeniu szkoły wychowanek był obowiązany pracować na scenie Teatru Narodowego przez trzy lata.

W listopadzie 1814 r. dyrekcja Teatru Narodowego powołuje na stanowisko wykładowcy muzyki w szkole Bogusławskiego kapelmistrza Opery Warszawskiej Józefa Elsnera. W roku następnym personel nauczycielski tejże uczelni zostaje powiększony m. in. o następujących pedagogów: L. Osińskiego, Wejnerta i Tarczyńskiego. Ale już w grudniu 1816 r. władze rządowe zatwierdzają ustawę o otworzeniu w Warszawie dla 50 uczniów „Szkoły Muzyki i Sztuki Dramatycznej"; w lutym następnego roku uczelnia ta już egzystuje. Kierownictwo nad działem muzycznym nowootworzonej szkoły obejmuje Józef Elsner, poszczególne klasy zostają powierzone: Karolowi Kurpińskiemu („Zasady muzyczne przy pomocy fortepianu") i Walentemu Kratzerowi („muzyka głosowa"). Lekcje muzyki odbywają się w tej uczelni codziennie po południu od godz. 3 do 5. A w czasie inauguracyjnej uroczystości prezes Dyrekcji Rządowej Teatru Narodowego, Rożniecki, wygłaszając okolicznościowe przemówienie wypowiada następujące słowa: „Kraj nasz nie miał dotąd instytu-

---

19) „Z papierów i pamiątek po Elsnerze" — opublikował Ferdynand Hoesick, Biblioteka Warszawska, 1900, t. III.

tów publicznych nauce muzyki poświęconych, instytutów rządowym nakładem utrzymywanych, chyba, że za takowe uważać będziemy liczne po kraju chóry, obrzędom religijnym poświęcone, które katedry biskupie dawniej utrzymywały. Tę szkołę, szczególniej muzyce poświęconą, otwierając z woli Rządu, ma zaszczyt dyrekcja Rz. Teatru Nar. oznajmić, iż otwiera pierwszy dla młodzieży w kraju naszym publiczny w tym celu instytut".

W roku następnym władze rządowe — w dążeniu do oparcia nauki muzyki na rozleglejszych podstawach — ustanawiają powołanie do życia (składającej się z dwóch klas) „Szkoły publicznej muzyki elementarnej" niezależnie od istnienia w owym czasie w Warszawie szkoły dramatycznej oraz konserwatorium muzycznego. Owa „Szkoła publiczna muzyki elementarnej" zostaje otwarta (w domu Salwatora na Nowym Mieście) 14 grudnia 1818 r., lekcje muzyki odbywają się w niej nie tylko po południu (jak w „Szkole muzyki i dramatyki"), lecz także i w godzinach przedpołudniowych. Nauka jest bezpłatna, a po ukończeniu szkoły i po złożeniu odpowiednich egzaminów „ci, którzy zechcą się doskonalić w śpiewaniu mogą przejść do szkoły dramatycznej, ci zaś, którzyby się chcieli doskonalić, szczególnie na instrumencie, jaki sobie obiorą, będą mogli uczyć się w wydziale sztuk pięknych w Uniwersytecie bezpłatnie, gdzie i sztuka kompozycji nauczaną będzie... Dla młodzieży celującej i okazującej większe usposobienie w nauce muzyki przeznaczone zostaną stypendia" — tak brzmi fragment komunikatu Dyrekcji Rządowej Teatru Narodowego, komunikatu opublikowanego w związku z reorganizacją szkolnictwa muzycznego Warszawy tych lat [20]). I wreszcie ostatnia faza owej reorganizacji w okresie pobytu Chopina w Warszawie. Cytuję odpowiedni dokument w tej mierze:

„Zaprowadzone według postanowienia Księcia Namiestnika Królewskiego w stolicy szkoły dramatyczne i muzyki w dalszem swem rozwinięciu urządzone zostały w Instytut muzyki i deklamacji czyli konserwatorium, w którem uczniowie obojej płci ułatwione mają środki formowania się i doskonalenia w naukach muzyki głosowej i instrumentalnej, tudzież dramatycznej, odbywających się w rzeczonym Instytucie, stosownie do przepisów urządzenia wewnętrznego według następującego ogólnego planu:

---

20) „Gazeta Koresp. Warsz. i Zagr." z d. 1818, nr 95 (z dnia 28 listopada).

Dział I

Nauka elementarna muzyki głosowej w dwóch klasach, oddzielnie dla płci męskiej i żeńskiej.

Dział II

Konserwatorium

w dwóch klasach z naukami: śpiewu, grania na klawikordzie, deklamacja i literatura dramatyczna, dramatyka praktyczna, język francuski i włoski, taniec (o ile potrzebny we względzie dramatycznym), grania na instrumentach dętych i smyczkowych, tudzież na organach.

Dział III

Teoria muzyki i kompozycja praktyczna"[21]).

Na marginesie nadmieniam, że w wyniku pertraktacji między władzami uniwersyteckimi a rządowymi uchwalono, że wykłady z „Teorii kompozycji muzycznej" odbywać się będą pod kierunkiem rektora Józefa Elsnera w gmachu Uniwersytetu, praktyczna zaś nauka gry na instrumentach — w gmachu Konserwatorium przy ul. Mariensztadt.

I jeszcze jeden przytaczam historycznie cenny dokument, dotyczący Konserwatorium muzycznego z lat pobytu Chopina w Warszawie. W dniach 16 i 18 grudnia 1824 r. odbywał się w Warszawie popis publiczny uczniów „Instytutu Muzyki i Deklamacji" w obecności władz rządowych i bardzo licznie zgromadzonej publiczności. Przed zakończeniem popisu Ludwik Osiński, członek Dyrekcji Rządowej i dyrektor teatrów warszawskich, wygłosił przemówienie zawierające m. in. następujące zwroty: „Nowy ten w kraju naszym zakład winien swój byt dobroczynnej opiece rządu. Otwarty został dla młodzieży płci obojej przystęp do pięknego zawodu. Wszelka nauka na własnej ziemi zaprowadzona staje się nowym dla niej dobrodziejstwem, równie jak nowym stopniem oświaty i ogłady, bo już w otwartem do kształcenia się polu nie giną narodowe talenta, w pierwszej młodości od przyrodzenia natchnione: chyba

---

21) Komunikat ten opublikowany był parokrotnie w r. 1821 na łamach „Gazety Koresp. Warsz. i Zagr."

własną winą tych, co je w początkowym zawodzie tłumią i z właściwej drogi strącają... Niechaj by nawet w dłuższym lat przeciągu małą ten Instytut wydał liczbę wyższego rzędu artystów i kompozytorów (w czem rodzinna zdolność mieszkańców tej ziemi świętsze mieć nadzieje dozwala), dosyć na tem będzie dla uwieńczenia życzeń rządu, dosyć dla okazania potrzeby i ważności zakładu"[22]).

W r. 1826 Fryderyk Chopin zostaje uczniem Warszawskiego Konserwatorium (ściślej warszawskiej „Szkoły Głównej Muzyki") — przebywa w nim trzy lata, a opuszczając mury tej uczelni z opinią swego profesora Elsnera: „szczególna zdatność -- geniusz muzyczny" potwierdzał zarazem niejako przeświadczenie dyrektora Teatrów w Warszawie Ludwika Osińskiego, iż „rodzinna zdolność mieszkańców tej ziemi świętsze mieć nadzieje pozwala", że Instytut Muzyki i Deklamacji okryje się splendorem „narodowych talentów".

A jak przedstawiały się ilościowo kadry nauczycieli muzyki, zatrudnionych w Warszawie w omawianym okresie i jaki był poziom ich kwalifikacji zawodowych? Na pytania te odpowiadam przede wszystkim według uczelni muzycznych, istniejących w stolicy naszej w latach 1810—1830:

Szkoła Dramatyczna W. Bogusławskiego — nauczycielami muzyki w niej byli: Włoch Antonioli, Józef Elsner i Antoni Wejnert.
„Szkoła Muzyki i sztuki dramatycznej" — muzyki uczyli: Józef Elsner, Karol Kurpiński i Walenty Kratzer.
„Szkoła publiczna muzyki elementarnej" — wykładowcy: m. in. rektor Józef Elsner.
„Instytut muzyki i deklamacji" (Konserwatorium) — wykładowcy:
rektor Józef Elsner (kontrapunkt i kompozycja),
Maurycy Ernemann, Józef Jawórek, Piotr Wejnert, Karol Krahl, Detroit, Czapek L. E. — (klawikord),
Józef Bielawski (skrzypce),
Józef Wagner (wiolonczela i kontrabas),
Mikołaj Winen (instr. dęte drewniane),
Józef Szabliński (instr. dęte blaszane),
Jakub Bailly (instr. dęte blaszane),

---

22) „Gazeta Koresp. Warsz i Zagr." z dnia 21 grudnia 1824 r.

Wacław Würfel (generałbas i gra na organach),
Henryk Lentz (generałbas i gra na organach),
Karol Soliwa, Faustyn Żyliński, Walenty Kratzer, Antoni Wejnert — śpiew.

Ponadto zatrudnieni są w Warszawie w omawianym okresie jako nauczyciele muzyki:

A. W grze fortepianowej: Barankiewicz A., Bylewski Józef, Brzozowicz Józef, Brzowski Józef, Czechowicz Tadeusz, Dobrzyński Ignacy, Ejnert Karol, Głębocki Walenty, Hermann Fr., Hoffmann J., Janicki Nepomucen, Jarocki Józef, Kaczkowski Joachim, Kędzierscy Jan i Józef, Komann Jan, Lanckoroński Adam, Ledwodorski Józef, Lentz Wilhelm, Linowski Józef, Lissowski Antoni, Modliński Jan, Murawski Paweł, Nagel J., Novi Wincenty, Pawłowski Józef, Peszke Jan, Richter Sylwester, Siekierski Franciszek, Stefani Józef, Szabliński Józef, Szanior Wincenty, Szmidt Antoni, Taubert Tadeusz, Wagner Józef, Zawadzki Michał.
B. W grze na skrzypcach: Grochowiecki Bogumił, Grünwald Karol, Jabłoński Tomasz, Krupiński Jan, Lanckoroński Wojciech, Lanckoroński Marcin, Oleskiewicz Ksawery, Orłowski Antoni, Pawłowski Paweł, Sadzyński Wawrzyniec, Sobiocki Andrzej, Tenigier Ignacy, Weternicki Franciszek.
C. W grze na różnych instrumentach: Bilecki Józef, Bronikowski Józef (flecik, flotrowers i klarnet), Dreksler Józef (flotrowers i klarnet), Kieller Jan (skrzypce, waltornia, flecik), Kohll Tomasz, Ludwik Franciszek (wiolonczela i in.), Leurt Józef (różne instr.), Rykiert August, Schreyber Ignacy (klarnet, pikulina, skrzypce, trąbka), Sikorski Antoni[23]).

W związku z powyższymi pytaniami nadmieniam ponadto, iż niejeden z wymienionych pedagogów reprezentował wysoką klasę kwalifikacji zawodowych. Do tej kategorii nauczycieli należeli m. in.: rektor konserwatorium Józef Elsner, pedagog światły, a także utalentowany kompozytor, autor m. in. wielogłosowych utworów wokalnych, odznaczających się poważną wiedzą kontrapunktyczną, do-

---

23) Nazwiska te przytaczam z dwóch roczników „Przewodnika Warszawskiego" z lat 1827 i 1829.

skonały pianista i ceniony kompozytor Wacław Würfel [24]), świetny kameralista i koncertmistrz orkiestry Teatru Narodowego Józef Bielawski, pianista Maurycy Ernemann, Walenty Kratzer, H. G. Lentz.

Gdy Karol Kurpiński publikować będzie w r. 1821 podręcznik muzyczny pt. „Zasady harmonii tonów", wyrazi się w odniesieniu do profesorów ówczesnego Warszawskiego Konserwatorium Muzycznego w swej „Przedmowie": „Nie pisałem mego dzieła dla uczniów naszego Konserwatorium, bo tam zapewne są bieglejsi mistrzowie ode mnie..." Ten zwrot jest znamienny; słowa te wypowiadał przecież Kurpiński, osobistość w naszym świecie muzycznym tych lat jedna z wybitniejszych.

Ruch naukowy i literacki Warszawy (okresu młodości Chopina)

Rozpoczynam od charakterystyki ruchu naukowego. Zainteresowaniom naukowym ówczesnej Warszawy patronuje w dużym stopniu istniejące od r. 1800 Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. I ono właśnie wnosi do życia naukowego stolicy pierwszych dziesiątków lat XIX wieku najsilniejsze bodźce, skupia najwybitniejsze ówczesne intelekty polskie, organizuje częste naukowe posiedzenia, na których odczytywane są referaty i rozprawy naukowe, a także i sprawozdania z najnowszych europejskich publikacji naukowych. Na posiedzeniach tych omawia się również liczne ważkie projekty Towarzystwa. I trzeba tu stwierdzić, że ówczesne Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk działalność swą pojmuje jako kulturalno-narodową misję, ma poczucie wielkiej moralnej odpowiedzialności za podejmowane prace. A prace te, jak zaznaczono przed chwilą, były rozległe. Obejmowały one zasięgiem swym wszystkie nieomal dziedziny życia narodowego: oświatę, kulturę, poczynania naukowe, przemysł, handel, sprawy gospodarki rolnej państwa itp. Nas w tej chwili interesuje działalność Towarzystwa w odniesieniu do

---

[24]) Utwory Würfla były wykonywane m. in. w Pradze, w Wiedniu, w Berlinie (opera „Rübezahl", kompozycje fortepianowe), o jego zaś kwalifikacjach pianistycznych informuje choćby recenzja, jaka ukazała się w „Gazecie Koresp. Warsz. i Zagr." z dnia 14 maja 1824 r. w związku z występem Würfla w Berlinie. Przytaczam ją: „Pan Würfel, profesor muzyki w Konserwatorium Warszawskim i pan Janusz (flecista) z Pragi dali dnia 5 kwietnia na tutejszym teatrze koncert i usprawiedliwili niepospolitą sławę, która ich tu poprzedziła. Pan Würfel jest znakomitym artystą; gra jego na fortepianie okazała, iż jest w wysokim stopniu oswojonym z tym instrumentem, posiada głęboką znajomość muzyki oraz moc w wykonaniu, jest równie dokładnym, jak gładkim i tkliwym".

spraw ojczystej nauki i kultury, więc też nad tymi zagadnieniami zatrzymuję się obecnie.

Już wiele mówiące w tym względzie były istniejące w Towarzystwie wydziały: matematyczny, filozoficzny oraz historii, literatury, języków — w szczególności słowiańskich — i sztuk wyzwolonych [25]). Aby zaś zagadnieniami, wiążącymi się z wyszczególnionymi dziedzinami, zainteresować ogół społeczeństwa, Towarzystwo ogłasza również konkursy na opracowanie ściśle określonych tematów. Ale wyjątkową troską owa naczelna w kraju instytucja naukowa otacza poczynania na polu językoznawstwa rodzimego, prace, dotyczące dziejów ojczystych i literatury ojczystej, wszakże Stanisław Staszic, ojciec demokracji polskiej, wieloletni prezes Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, tak właśnie formułuje jeden z naczelnych postulatów Towarzystwa: „Ocalić i udoskonalić ojczystą mowę, zachować i udokładnić narodu historię, poznać rodowitą ziemię... rozkrzewiać umiejętności i sztuki. Zgromadzić i od niepamięci zachować cokolwiek ojczyzny się tyczy, szczególniej zaś przywiązanie do niej w rodakach ożywiać, utrzymywać, rozszerzać...“ W myśl tego programu poszczególni członkowie Towarzystwa przystępują niezwłocznie do opracowania m. in. dziejów narodowych. I w myśl także wysuniętych przez Warszawskie Towarzystwo Naukowe postulatów, aby wzmóc też zainteresowania folklorem ojczystym, gromadząc zwyczaje, obrzędy, pieśni, muzykę i tańce ludu polskiego, członkowie Towarzystwa przystępują do realizacji również i tych planów. Opracowywane są więc ze stanowiska ludoznawczego poszczególne dzielnice ówczesnej Rzeczpospolitej [26]). Jednym zaś z najbardziej oddanych sprawie rodzimych badań folklorystycznych jest w tym czasie Hugo Kołłątaj, najwybitniejsza umysłowość epoki, wychowanek trzech Uniwersytetów: w Krakowie, Wiedniu i Rzymie, członek Instytutu Bolońskiego i Zgromadzenia Nauk Wyzwolonych

25) „Towarzystwo Naukowe Warszawskie“. Warszawa. Nakładem Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. Praca zbiorowa 1932, str. 6.

26) Śląskiem zajął się J. Samuel Bandtkie 1809, góralami Staszic (przed nimi Kołłątaj zwrócił uwagę na życie górali). Rusinami Giżycki 1810 („Rys Ukrainy zachodniej“) i Czerwiński 1811 („Okolica Zadniestrska“, wcześniej, gdyż w r. 1805, pojawia się już u nas praca pt „Swactwa, wesela i urodziny u ludu ruskiego na Rusi Czerwonej“). Ziemią litewską zajęło się Towarzystwo Przyjaciół Nauk, delegując specjalną Komisję do zbierania wśród miejscowego ludu materiałów obyczajowych, językowych itp., ludem zaś okolic Krakowa zainteresował się nieznany autor, 1811 (Dr Franciszek Gawełek „Bibliografia ludoznawstwa polskiego“, Kraków 1914, str. IX).

w Rzymie. On to właśnie pierwszy w Polsce nakreśla w r. 1802 obszerny plan etnograficznej akcji, pisząc:

„Chcąc szukać w obyczajach naszych wiadomości o tradycjach początkowych i podobieństw do dawnych ludów, trzeba nam poznać obyczaje pospólstwa we wszystkich prowincjach, województwach i powiatach. Osobliwie zaś: 1) różnicę w ich mowie, albo w dialektach jednej mowy, 2) różnicę w ubiorze nie tylko co do kroju, ale nawet co do koloru, żadnego gatunku ich okrycia nie opuszczając, 3) każdy ich obrządek przy godach weselnych, przy urodzinach, przy pogrzebach dobrze roztrząsać, 4) o zabawach pospólstwa stosownie do części roku, o ich muzyce, o instrumentach muzycznych, o godach rocznych, czyli saturnaliach naszego ludu, o bachanaliach, o pieśniach wesołych, pasterskich, żałobnych, historycznych i tych, które dzieciom przy kolebkach śpiewają, o bajkach i historiach, 5) o gusłach i zabobonach, jak mówią, a w rzeczy samej o dochowanych niektórych zwyczajach dawnej religii pogańskiej, jako to: o sobótkach podczas przesilenia dnia z nocą letniego i podobnych innych, 6) o postaciach i fizjonomiach, w gatunkach pożywności i onych zaprawiania sposobie, o mieszkaniach, o sposobie budowania, o gatunkach sprzętów do wygody w życiu, 7) o pasterstwie i rolnictwie, 8) o rękodziełach pospólstwa".

Hugo Kołłątaj projektuje w tym czasie księgarzowi krakowskiemu, Janowi Majowi, wydanie wielkiego dzieła ludoznawczego, zaznaczając, iż praca tego rodzaju byłaby: „1) objaśnieniem naszej historii początkowej, 2) dałaby odpowiedź na tysiączne kalumnie i czernidła obcych pisarzy i 3) zostawiłaby potomności rzetelne świadectwo, w jakim stanie były obyczaje naszego ludu przy ostatecznej rzeczy naszych zmianie" (w okresie rozbiorów Polski) [27]).

Zalecając zaś — przy innej okazji — „znajomość obyczajów naszych górali, które mogłyby być przedmiotem polskich sielanek", zachęcał Kołłątaj eo ipso do wykorzystania elementu ludowego w ramach indywidualnej twórczości artystycznej. Z koncepcjami tymi dzieli się Kołłątaj na jednym z posiedzeń Warszawskiego Towarzystwa Naukowego, które innym znowu razem rozważa projekt swego członka Ksawerego Bohusza, aby utworzyć osobny wydział, powołany do zbierania „słów, przysłowiów, podań i pamiątek starożytnych". Pomysł ten znajduje również oddźwięk w rozprawach

---

[27]) S. Lam „Oskar Kolberg". Wydawnictwo Macierzy Polskiej we Lwowie, r. 1914, str. 11.

innych członków Towarzystwa: Pawła Woronicza i Stanisława Staszica, który — nawiasem mówiąc — odbywa w latach 1801—1805 pierwsze w dziejach taternictwa polskiego wyprawy, m. in. do Morskiego Oka i Łomnicy, i który żywo interesuje się folklorem tatrzańskim, zwyczajami, legendami, mową i strojem górali.

Z Warszawskim Towarzystwem Przyjaciół Nauk współpracuje również członek-korespondent Towarzystwa Zorian Dołęga-Chodakowski (Adam Czarnocki), jeden z pierwszych naszych zbieraczy pieśni ludowych [28]) i wielki ich entuzjasta. Z rękopiśmiennymi zbiorami Chodakowskiego (zmarłego w r. 1825) zapoznaje się młody literat polski, późniejszy profesor Uniwersytetu Warszawskiego Krystyn Lach-Szyrma, posyłając dwie pieśni z owych zbiorów do majowego numeru „Dziennika Wileńskiego" (r. 1818), łącznie z artykułem, nawołującym rodaków do zajęcia się badaniami etnologicznymi. I wtedy to właśnie młody ten naukowiec pisał: „Na równinach słowiańskich, na polach naszych przodków, między naszą bracią, nastręczają się nam skromne kwiaty zachwycenia, zbierajmy je troskliwie i w duchu wdzięczności dla naszych dawnych ojców... Jeśli nie chcemy być w naukach nadobnych tylko naśladowcami, lecz i oryginalne, a do tego czysto narodowe posiadać dzieła, uratujmy te starożytne zabytki, na które czas coraz ostrzej nastawa i grozi zatratą..."

Podobny zachwyt nad pieśniami ludowymi dzielić będzie Kazimierz Brodziński, również profesor Uniwersytetu Warszawskiego, w swej epokowej dla naszego piśmiennictwa literackiego pracy „O klasyczności i romantyczności", drukowanej od marca 1818 r. w „Pamiętniku Warszawskim".

---

28) W tym czasie akcja zbierania pieśni ludowych zatacza szerokie kręgi nie tylko na Zachodzie Europy, lecz w całej Słowiańszczyźnie. Ukazują się więc — w Rosji: dwutomowy zbiór pieśni rosyjskich (z melodiami) Pracza, zbiory Daniłowa („Drewnija ross. stichotworenija, 1818), Popowa („Nowiejszij wseobszczij i polnij piesennik, 1819. „Piesennik dla prekrasnych diewuszek, 1820); w Czechach: „Slovanské narodni pisanie" zebrane przez P. L. Czelakowskiego 3 tomy, 1822. 1825, 1827, oraz „Narodni pjsnie" zebrane przez Ritirzema z Rittersberga (Praga 1825); w Słowacji: Szafarzyka „Pisnie swietske lidu slowenskeho" (1823 i 1827), w Serbii: Stefanowicza Karadzicza „Narodne srbske piesnie" (wyd. w Lipsku w 1823). U nas ukazuje się w tym czasie drukiem (we Lwowie w 1833) zbior Wacława z Oleska pt. „Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego".

I jeszcze o jednym doniosłym — z punktu widzenia zagadnień mego studium — czynie Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk należy tu wspomnieć, mianowicie o zaprojektowanej przez prezesa Towarzystwa, Stanisława Staszica, publikacji narodowych polskich pieśni, zaopatrzonych w teksty muzyczne.

Kiedy w r. 1816[29]) zainicjowany przez Towarzystwo tego rodzaju zbiór pieśni ukazuje się w Warszawie po raz pierwszy, już współcześni zdają sobie sprawę z doniosłości owego wydawnictwa. Zbiór ten nosi nazwę: „Śpiewy historyczne", z tekstami słownymi Juliana Ursyna Niemcewicza oraz z muzyką ówczesnych polskich kompozytorów: Marii Szymanowskiej, Cecylii Beydale, F. Kochanowskiej, Laury Potockiej, Z. Zamoyskiej, K. Narbuttówny, Chodkiewiczowej, Wirtemberskiej, K. Kurpińskiego, Fr. Lessla, J. Deszczyńskiego, S. Paris, W. Rzewuskiego i T. Skibickiego. Wprawdzie ówczesny „Tygodnik muzyczny i dramatyczny" z r. 1821 (pierwsze polskie czasopismo muzyczne), omawiając owe „Śpiewy" użyje zwrotu, iż „żałować jednak przychodzi, że wiersze nie są pisane metrycznie, a muzyki do nich ułożone nie są w charakterystycznym stylu śpiewów historyczno-narodowych", ale pismo to wyrazi jednocześnie przekonanie, że „na utartej już drodze łatwiej będzie zaprowadzić wygodniejszy i upiękniający porządek".

A doniosłość „Śpiewów historycznych" polegała niewątpliwie w pierwszym rzędzie na ukazaniu się u nas po raz pierwszy w większej liczbie pieśni solowych z towarzyszeniem fortepianu, których brak odczuwało wyraźnie ówczesne nasze społeczeństwo. Wszakże Józef Franciszek Królikowski, drukując we wspomnianym już „Pamiętniku Warszawskim" z r. 1817 i 1818 obszerną „Rozprawę o śpiewach polskich z muzyką"[30]), słusznie pisał, że „rodzaj dzieł muzykalnych, jakimi są śpiewy z muzyką, jest u nas bardzo rzadkim" i „sądziłbym rzeczą bardzo korzystną, ażeby wychodziły na widok publiczny śpiewy polskie historyczne, narodowe, obyczajowe itp. z przygrywaniem klawikordu, bo ten rodzaj muzyki najprędzej stanie się powszechnym, podoba się największej części i najłatwiej przylgnie do serca i umysłu. Lecz, ażeby rozkrzewiona tym

---

29) „Śpiewy Historyczne" gotowe już były do druku w r. 1810; ukazanie się tego zbioru dopiero w r. 1816 spowodowane było kosztownością wydawnictwa (liczne miedzioryty, staloryty, nuty).

30) Rozprawę tę, przerobioną i uzupełnioną, wydał Królikowski w książce pt. „Prozodya polska czyli o śpiewności i miarach języka polskiego z przykładami w nutach muzycznych" (Poznań 1821).

sposobem muzyka odpowiadała zamierzonemu celowi potrzeba jest, ażeby wychodzące śpiewy były prawdziwie muzykalnymi, ażeby nie inne uczucie poezja, inne wzniecała muzyka". I w tejże rozprawie Królikowski rozważał także problem pozodii polskiej, prozodii wiersza polskiego, świeżo wtedy wznowiony przez poetę Kantorberego Tymowskiego (a zapoczątkowany u nas w wieku XVIII przez ks. Nowaczyńskiego). Królikowski, analizując w rozprawie swej opublikowane wówczas w Warszawie „Piosenki" Stanisława Okraszewskiego[31]), wykazywał ich rytmiczne usterki, rozwodząc się zarazem na temat akcentuacji i iloczasu zgłosek wiersza polskiego, stóp rytmicznych itp. Praca ta, zaopatrzona w przykłady nutowe, poprzedzała inną z tego samego zakresu tematycznego rozprawę również polskiego autora: Józefa Elsnera. Jego bowiem praca pt. „O metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególniej o wierszach polskich we względzie muzycznym" ukazuje się w r. 1818[32]). W styczniu tego roku czyta Elsner przedmowę do swej rozprawy na jednym z posiedzeń Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, którego Elsner był członkiem.

Ożywiona działalność tej naszej czołowej podówczas instytucji naukowej wywołuje żywy oddźwięk w prasie stołecznej tych lat, w prasie zarówno codziennej, jak i periodycznej, która społeczeństwo nie tylko informuje o zamierzonych bądź dokonanych i bieżących pracach Towarzystwa, ale także zamieszcza rozprawy, czytane na jego posiedzeniach.

A ówczesne czasopiśmiennictwo warszawskie jest ważnym również czynnikiem **ruchu literackiego** stolicy naszej tego okresu, ruchu bardzo wzmożonego, jest terenem zaciekłych nieraz dyskusji na temat ówczesnych nowych zjawisk literackich, kształtujących się wokół rodzącego się romantyzmu. Jest także źródłem licznych, cennych informacji o najnowszych literaturach europejskich: niemieckiej, angielskiej, słowiańskiej, rosyjskiej[33]), francuskiej, o najnow-

[31]) Autorami muzyki do owych piosenek byli: Kaszewski, Kratzer i Kurpiński. Zbiór zawierał osiem utworów.

[32]) Była to pierwsza część rozprawy Elsnera, część druga — według zapowiedzi „Gazety Koresp. Warsz. i Zagr." z dn. 21 lutego 1818 r. — miała ukazać się „w przeciągu czterech miesięcy"; lecz nie została opublikowana w ogóle. Rękopis tej części (drugiej) znajduje się w Bibliotece XX Czartoryskich w Krakowie.

[33]) Wtedy również opublikowano u nas po raz pierwszy w streszczeniu i częściowym przekładzie poemat świeżo wydany „Słowo o pułku Igora" (w czasopiśmie „Zabawy przyjemne i pożyteczne").

szych formach literackich, najbardziej typowych, znamiennych dla tej nowej rzeczywistości artystycznej, którą przed chwilą określiliśmy słowem: romantyzm. W namiętnych dyskusjach, rozprawach i rozprawkach, jakie pojawiają się na łamach owego czasopiśmiennictwa, zaznajamiano zarazem społeczeństwo nasze z nowymi wielkimi koryfeuszami literatury: Schillerem, Walter Scottem, Chateaubriandem, Herderem, Byronem [34]), zaznajamiano także z ich twórczością par excellence romantyczną, w której elementy marzycielstwa, niezwykłości, grozy, ponurości, tajemniczości, ludowości, idealizmu, nastrojowości i uczuciowości pełniły zasadniczą rolę. I niewątpliwie młodociany Fryderyk Chopin, czytając ówczesne warszawskie czasopisma, zaczerpnął z nich dla swej młodej sztuki, nieświadomej jeszcze swych dróg najwłaściwszych, niejedną wskazówkę ideologiczną.

I tutaj mała dygresja. W czasopiśmie „Sybilla nadwiślańska", wychodzącym w Warszawie w r. 1821 pod red. Franciszka Grzymały, a poświęconym „historii, literaturze i rzeczom krajowym", ukazał się artykuł pt. „O wpływie obcej literatury na literaturę ojczystą". W związku z tym artykułem naczelny redaktor pisma (Fr. Grzymała) pisał m. in.: „Co do mnie, życzyłbym z duszy ziomkom moim, aby na wzór pszczół pracowitych, we wszystkich kwiatach zagranicznych szukając dla siebie soków pożywnych, rozsądnie i pożytecznie umieli je przyswajać; i n i e g a r d z ą c n a ś l a d o w n i c t w e m s t a r a l i s i ę t a k ż e o n a d a n i e p r a c o m s w o i m w ł a ś c i w e j n a r o d o w e j c e c h y" (podkr. moje). Na ten zwrot zwracam szczególniejszą uwagę, gdyż wiąże się on z zagadnieniem, o którym mowa będzie w jednym z następnych rozdziałów — z zagadnieniem wpływów ówczesnej literatury muzycznej na warszawską twórczość Chopina.

Powracam do charakterystyki ruchu literackiego Warszawy lat młodości Chopina. I tutaj z kolei należy podkreślić inny, także znamienny rys owego ruchu, mianowicie imponującą liczebność pism literackich, wychodzących w ówczesnej Warszawie. Pisma te w la-

---

[34]) Z twórczością literacką zapoznawały również ówczesne społeczeństwo warszawskie miejscowe teatry, które w latach 1800—1830 wystawiły dzieła sceniczne Corneille'a, Racine'a, Cheniera, Woltera, Schillera (Zbójcy, Fiesko, Dziewica Orleańska, Maria Stuart), Szekspira (Hamlet, Otello, Król Lear, Makbet), Aleks. Fredry, Fr. Wężyka, L. Kropińskiego i wielu innych. Że C h o p i n interesował się teatrem, że już w środowisku warszawskim poznawał wybitne dzieła literatury scenicznej, dowodzą odpowiednie wzmianki w jego listach.

tach 1800—1830 przekroczyły liczbę 20. Wymieniam je: „Nowy Pamiętnik Warszawski", „Zabawy przyjemne i pożyteczne", „Pamiętnik Warszawski", „Tygodnik Warszawski", „Orzeł Biały", „Tygodnik Polski i Zagraniczny", „Wanda", „Ćwiczenia Naukowe", „Biblioteka Polska", „Sybilla Nadwiślańska"; „Dziennik Warszawski", „Astrea", „Dekada Polska", „Gazeta Literacka", „Chwile Spoczynku", „Motyl" i in. Ich poziom literacki był różny, ale we wszystkich tych czasopismach panował duch postępowości, żywe zainteresowania współczesnością w rozległym znaczeniu tego słowa. I jeszcze jeden szczegół. Wszystkie owe pisma literackie drukowane są w Warszawie, gdzie istnieje już wtedy 20 drukarń, taką liczbę podaje nieoceniony jako informator z różnych dziedzin ówczesnego życia Warszawy „Przewodnik Warszawski"[35]), wydawany przez zasłużonego księgarza warszawskiego i typografa miejscowego Uniwersytetu Mikołaja Glücksberga.

Ale Chopin nawiązywał kontakty z ówczesnym ruchem literackim nie tylko poprzez czasopiśmiennictwo miejscowe (jak również i zapewne zagraniczne, gdyż i tego rodzaju periodyki łatwe były do nabycia w ówczesnej Warszawie), lecz także i dzięki osobistym znajomościom z poetami i literatami ówczesnej „Młodej Polski": Bohdanem Zaleskim, Maurycym Mochnackim, Stefanem Witwickim, Sewerynem Goszczyńskim, Edwardem Odyńcem. Z poetami tymi często spotykał się Chopin bądź w głośnej w Warszawie tych lat kawiarni literackiej, zwanej „Dziurką" (przy ulicy Miodowej), bądź w prywatnym domu któregoś z wymienionych literatów. Jeżeli koleżeńskie zebrania odbywały się w mieszkaniu Chopina lub Mochnackiego, który był „niepośledním podobno wykonawcą utworów Mozarta, Beethovena i Webera"[36]), zazwyczaj także muzykowano. A znajomości i dyskusje z warszawskimi literatami dostarczyły zapewne młodemu Chopinowi niejednego twórczego pomysłu — pod

---

35) R. 1829. Istniały więc wtedy w Warszawie następujące drukarnie: Brzeziny Antoniego, Buczyńskiego Grzegorza, Dąbrowskiego Stanisława (u którego Józef Elsner wydał w r. 1818 swą rozprawę „O metryczności i rytmiczności języka polskiego"), Jabłońskiego Rafała, „Gazety Warszawskiej", Glücksberga Mikołaja, „Korespondenta Warsz. i Zagranicznego", „Kuriera Warszawskiego", Leibsona W., Łątkiewicza Onufrego, XX. Misjonarzy, XX. Pijarów, Pukszty Józefa, Ragoczego, „Rządowa", Schlietera Jana, Schriftgisera H., „Szkolna", Wróblewskiego Jana, Zawadzkiego i Węckiego.

36) Mikołaj Mazanowski „Józef Bohdan Zaleski. Życie i dzieła". Petersbug 1900, str. 15.

tym względem są wymowne przede wszystkim pieśni Chopina, powstałe w Warszawie, ale także i pieśni późniejsze, napisane po roku 1830, a interesujące nas z tej również przyczyny, że zawierają niekiedy elementy obce narodowej, arcypolskiej sztuce Chopina, a które niewątpliwie przeniknęły do jego twórczości w pewnej mierze z bezpośrednich kontaktów z warszawskimi poetami. (Mówiąc o tych obcych elementach, mam na myśli tematykę niektórych pieśni chopinowskich, zaczerpniętą z ludowej muzyki ukraińskiej, o czym obszerniejsze wywody zamieszczone będą w rozdziale pt. „Wpływy").

I nie jest także nie do przyjęcia hipoteza, że zarówno osobiste kontakty Chopina w okresie warszawskim ze wspomnianymi poetami jak i ówczesny ożywiony warszawski ruch literacki mogły wywrzeć pewien ideowy wpływ na niektóre formy twórczości Chopina — np. ballady. Ballada bowiem literacka, poczynając od r. 1803 (gdyż wtedy to właśnie ukazała się ona w naszym czasopiśmiennictwie po raz pierwszy, wprowadzona przez J. U. Niemcewicza), często pojawiać się będzie w warszawskich periodykach bądź w przekładach (np. Ballady Schillera), bądź jako ballada oryginalna (przed r. 1830 znane są niewątpliwie Chopinowi w Warszawie z ballad poetów polskich: Ballady A. Mickiewicza [37]), St. Witwickiego — którego pierwszy tom Ballad i Romansów ukazał się w r. 1824 — Odyńca i T. Zana. Ballady tych ostatnich poetów drukowano w r. 1829 w czasopiśmie warsz. „Motyl"). Z ballad muzycznych poznał Chopin zapewne jeszcze przed wyjazdem z kraju balladę Schuberta „Erlkönig", opublikowaną w r. 1821.

Ruch muzyczny Warszawy (okresu młodości Chopina)

Gdy wertujemy materiały archiwalne, dotyczące ruchu muzycznego Warszawy pierwszych dziesiątków lat XIX wieku, szczegól-

[37]) Że już w kraju poznał Chopin Ballady Mickiewicza, dowodzi choćby następujący żartobliwy fragment z jego listu z dnia 14 marca 1827 r., pisany do przyjaciela Jana Białobłockiego: „A wiesz, co gadają — żeś umarł. Jużeśmy się wszyscy tęgo pobeczeli (naprożno), już Jędrzejewicz panegiryk do Kuriera pisał, kiedy znów raptem gruchnęła wiadomość, że żyjesz. Jeżeliś umarł, to mi donieś, powiem kucharce, bo od czasu, jak się dowiedziała o tem, ciągle pacierze odmawiała. Co to może jednakże strzała Kupidyna, choć to stare babsko, nasza Józefowa, jednakże takieś ją sobie ujął, będąc w Warszawie, że długi czas powtarzała (po dowiedzeniu się o Twojej śmierci): „Jaki to był panic. Ładniejsy niz wsystkie panice co tu bywają... Mój Boże, jak on mi to raz przez figiel kapustę z ręki wyjadł". Ha, ha, ha, sławne Treny. Szkoda, że Mickiewicza nie ma możeby napisał b a l l a d ę „Kucharka".

niejszą uwagę zwraca okres 1810—1830, jako szczególnie pod tym względem interesujący i o wyjątkowej intensywności. Charakterystyki poszczególnych dziedzin owego ruchu zobrazują jego całokształt.

Przystępuję przede wszystkim do omówienia życia koncertowego. I tutaj na wstępie cofnijmy się o lat kilka — w czasy poprzedzające bezpośrednio datę urodzin Fryderyka Chopina. Okupacja pruska. Na ul. Senatorskiej ulega w tym czasie pożarowi zabytkowy, z XVII w. pochodzący pałac, będący ongiś własnością kanclerza Ossolińskiego, potem Mniszchów. Pałacową ruderę sprzedają w sierpniu 1805 r. ówcześni właściciele tej posesji Jan i Feliks Potoccy wyższemu urzędnikowi pruskiemu Fryderykowi Wilhelmowi Mosqua. Zniszczony pałac zostaje wkrótce odrestaurowany i przeznaczony częściowo na koncerty. W tym czasie przebywa w Warszawie znany muzyk niemiecki Ernest Teodor Amadeusz Hoffmann, pełniący tu funkcję radcy regencyjnego. Zamieszkuje już tutaj także (przybyły ze Lwowa) Józef Elsner. I dzięki ich inicjatywie rozpoczynają się niebawem w pałacu Mniszchowskim stałe koncerty z udziałem orkiestry i solistów — koncerty oratoryjne, symfoniczne, kameralne, których programy wypełniają m. in. dzieła Haydna, Mozarta, Beethovena.

Innym zaś torem biegnie ruch muzyczny, jakiemu — odrębny zresztą charakter — nadają ówczesne, najczęściej kilkuosobowe kapele warszawskie, składające się w znacznej mierze z przybyłych wraz z okupantem muzykantów niemieckich. Kapele te grywają w zakładanych wówczas w stolicy coraz liczniejszych ogrodach i ogródkach, w powstających piwiarniach, salach tańca. Obok więc muzyki poważnej rozwija się w Warszawie owego okresu muzyka rozrywkowa, taneczna zaś w szczególności, bo i wyższe sfery Warszawy tych lat, którym w dużym stopniu nadaje „ton“ pałac „Pod Blachą“, nie stronią od zabaw, tańców, maskarad. Ten obyczajowy szczegół również podkreślam, wiąże się on bowiem — przynajmniej w pewnej mierze — z rodowodem niektórych form twórczości Chopina okresu warszawskiego.

Kiedy powstanie Księstwo Warszawskie, okres zarazem wojen, ruch muzyczny Warszawy słabnie — to zrozumiałe — „inter arma silent musae“. Ale natomiast wzmaga się inne zjawisko, charakterystyczne dla obyczajowości Warszawy tych lat: moda francuszczyzny, korzeniami swymi sięgająca na naszym terenie okresów dawniejszych, a podsycana obecnie przypływem imigrantów w pierwszych

latach XIX wieku, zatacza w tym czasie w środowisku warszawskim szerokie kręgi. Fakt zaś, że nieomal w każdym zamożniejszym domu stolicy owego okresu przebywał Francuz (lub Francuzka) jako nauczyciel, guwerner, kapelan czy sługa jest w tym względzie wymowny. Stąd konsekwencje i dla naszych zagadnień: wpływu pewnych rodzajów muzyki francuskiej na młodocianą twórczość Chopina. I znowu ten problem na razie tylko sygnalizuję, do zagadnienia tego powrócę w końcowych wywodach mej pracy.

Jeżeli czasy Księstwa Warszawskiego ze zrozumiałych względów nie sprzyjały intensywniejszemu rozwojowi ruchu muzycznego stolicy, to okres Królestwa Kongresowego był pod tym względem wyjątkowo pomyślny. I dlatego charakterystykę życia koncertowego Warszawy z okresu młodości Chopina ograniczam jedynie do lat 1815—1830.

Nasuwa się przede wszystkim pytanie: w jakich salach odbywają się ówczesne koncerty warszawskie? Sal jest kilka. Mieszczą się one: w Teatrze Narodowym, w Pałacu Sołtyka na Podwalu, w „Instytucie Muzyki i Deklamacji", w Towarzystwie Dobroczynności na Krakowskim Przedmieściu (sala muzyczna w domu Tow. Dobr. została oddana do użytku w r. 1822), w Pałacu Radziwiłłowskim przy ulicy Miodowej, w obydwu Resursach Kupieckich [38]) (przy ulicy Miodowej i od r. 1829 przy ulicy Senatorskiej), we wspomnianym Pałacu Mniszchów i w Ratuszu. Koncerty odbywają się ponadto w domach prywatnych: a więc przede wszystkim w domu Chopina, u pianisty Kesslera (co piątek), u właściciela składu fortepianów Buchholtza, u Sauvana, u Filipinsa [39]), u Cichockiego, Lewickich, Tonnesa [40]), „Moriola" [41]).

---

38) W Resursie Kupieckiej przy ulicy Miodowej koncertował 10 grudnia 1829 r. Fryderyk Chopin, wykonał on wtedy własną improwizację na temat wówczas w Warszawie popularnej melodii z „Chłopa milionowego": „Cóż to za pani ta, co na łbie fioki ma".

39) W liście z dnia 10 kwietnia 1830 r. do T. Woyciechowskiego, Chopin pisze: „I w ten poniedziałek był wieczór duży u Filipinsa, gdzie pani Sauvan ładnie śpiewała duet z „Semiramidy", a duet buffo z „Turka" śpiewany przez Solivę i Gressera na żądanie powtórnie akompaniować trzeba było".

40) Ów Tonnes urządzał u siebie koncerty w poniedziałki i piątki. W styczniu 1817 roku na jednym z koncertów u Tonnesa występowali m. in. wybitny pedagog-skrzypek z Wilna Ignacy Reutt oraz doskonały waltornista Franciszek Kohaut.

41) Hrabiance Aleksandrze de Moriolles, córce ochmistrzyni dzieci W. Księcia Konstantego poświęcił Chopin swe warszawskie Rondo à la Mazur op. 5.

3*

Różne są rodzaje ówczesnych koncertów warszawskich: solistyczne, kameralne i symfoniczne.

W koncertach solistycznych biorą udział najrozmaitsi instrumentaliści: pianiści, skrzypkowie, wiolonczeliści, flotrowersiści, klarneciści, waltorniści, fagociści, a nawet i gitarzyści. Procentowo najliczniej przedstawia się grupa pianistów i skrzypków.

Występują także (licznie) śpiewaczki i śpiewacy.

Solistami są zarówno artyści polscy, jak i zagraniczni (z Wiednia, Pragi, Berlina, Paryża, Petersburga, Bolonii i in.) — częstokroć bardzo wybitni, a nawet wręcz znakomici, fenomenalni. Z solistów i solistek wybitnych występują m. in. (polscy): skrzypek a zarazem kompozytor Joachim Kaczkowski, bracia Kątscy, śpiewaczka Cymerman, skrzypkowie Ignacy Dobrzyński, Józef Bielawski, St. Serwaczyński, Ignacy Reutt. Z zagranicznych (wybitnych): śpiewaczki Antonina Campi (pierwsza śpiewaczka cesarskiego dworu w Wiedniu), Bourgeois-Schiroli[42]), Bender, Bulgari (śpiewaczka pochodzenia polskiego), waltornista Franciszek Kohaut, klarnecista Henryk Baermann, bracia Bender (pierwsi klarneciści na dworze cesarsko-królewskim w Petersburgu), Wincenty Buccolini (muzyk nadworny króla saskiego), flotrowersista z Wiednia Wolfram, Antoni Fischer (nadworny śpiewak króla pruskiego), waltornista Jakub Bailly, pianista Wacław Würfel, fagocista Mikołaj Winen, śpiewacy Hiacynt Brice (prof. Konserwatorium paryskiego) i Donati.

Spośród solistów i solistek sławnych koncertują w naszej stolicy w tym okresie: śpiewaczki Angelica Catalani, Henrietta Sonntag[43]), Marianna Sessi, Gentile Borgondio (z „Opery Włoskiej" w Wiedniu), pianistka Maria Szymanowska, Niccolo Paganini, Jan Nepomucen Hummel, Karol Lipiński, F. Mazas, Pierre Rode, głośny wiolonczelista (nadworny solista króla pruskiego) Bernhard Romberg.

Często także koncertują w tym czasie w Warszawie soliści młodociani, głównie pianiści, niezwykle utalentowani: m. in. 14-letni Stefan Heller (w r. 1829), Antoni Leśkiewicz, 16-letni Fryderyk Woerlitzer, pianista Jego Kr. pruskiej Mości (występował w Warszawie

---

42) Chopin zachwycał się pięknym altem tej śpiewaczki.

43) Znakomita ta śpiewaczka wykonywała w ramach swych warszawskich koncertów m. in. ludową szwajcarsko-niemiecką piosenkę „Der junge Schweizerbue". Piosenkę ową (z tow. gitary, w układzie J. Rywackiego) opublikował w r. 1830 wydawca warszawski Ign. Klukowski.

Powyższy szczegół podaję ze względu na Wariacje Chopina („sur un air allemand"), powstałe w okresie warszawskim.

w roku 1830), Józef Krogulski. Ale spośród nich Józef Krogulski zdobył palmę pierwszeństwa u ówczesnej publiczności — i nie tylko warszawskiej — swą fenomenalną techniką, niezwykłą muzykalnością, darem improwizacji. Kiedy ów 10-letni pianista wystąpił w czerwcu 1825 r. po raz pierwszy w Warszawie, miejscowa prasa nie poskąpiła młodocianemu artyście najwyższych superlatywów: „Jeden ze znawców szczególniej zastanawia się nad nadzwyczajną zdatnością muzyczną tego młodego wirtuoza. wielbiąc jego improwizację, fantazjowanie i wybieranie od razu wariacji na zadane jakiekolwiek tema: przez kilkanaście minut w natchnieniu prawdziwego muz syna wylewa swe myśli i czucie w pasażach równie harmonicznych jak mówiących. Nie wiem czyli geniusz Mozartów, Rossinich i Weberów mógł się obwieszczać świetniejszą nadzieją" — tak pisał recenzent muzyczny „Gazety Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego" z dn. 25. VI. 1825 r. W tymże samym roku 10-letni Józef Krogulski koncertuje również w Kaliszu, Poznaniu i Wrocławiu. Że był to pianista fenomenalny, dowodzi także recenzja ówczesnej Gazety Poznańskiej (r. 1825 z dn. 5 października). Przytaczam jej fragmenty: „Wczorajszy wieczór muzykalny, który nam sprawił młody Krogulski, należy do najprzyjemniejszych tego rodzaju zjawisk, jakich kiedykolwiek byliśmy tu świadkami. Ani tak nazwana królowa śpiewu Catalani, ani zwinny fortepianista Klengel, ani Romberg, nazwany jedynym, ani niezrównany w swym zawodzie Lipiński i inni słynni mistrzowie, których my tu w najnowszych podziwiali czasach, nie byli zaiste w stanie wprawić nas w to zdumienie, jakie Krogulski zbudził wczoraj w słuchaczach..." A gdy w październiku tego samego roku 1825 w Teatrze Narodowym w Warszawie koncertować będzie wspomniany 8-letni wówczas Antoni Leśkiewicz (którego Chopin bardzo cenił jako pianistę), recenzent miejscowego dziennika napisze po jego występie: „Wykonywał on sztuki bardzo trudne z wielką łatwością i zręcznością. Hucznie i często powtarzane oklaski, któremi publiczność grę jego okrywała, przypominały w części małego Krogulskiego. Nie śmiemy Leśkiewicza równać z tym rzadkim fenomenem w świecie muzykalnym; to jednak pewne, że Leśkiewicz ma wiele talentu" [44]).

Cytaty owe z warszawskiej prasy sprzed stukilkudziesięciu laty, wyjęte z recenzji o Józefie Krogulskim, przytaczam z dwóch powodów: 1° by zwrócić uwagę na pewien ważki moment w cha-

---

[44]) „Gazeta Koresp. Warsz. i Zagr." z 22 października 1825 r.

rakterystyce życia muzycznego stolicy okresu młodości Chopina, mianowicie, że młodociany Chopin miał w okresie warszawskim bardzo poważnego konkurenta w grze fortepianowej, 2⁰ aby także nazwiskiem fenomenalnie utalentowanego 10-letniego Józefa Krogulskiego silniej jeszcze podkreślić niezwykłość epoki w jakiej Chopin żyje, epoki zdumiewających talentów muzycznych, odtwórczych i twórczych, by wymienić m. in. Paganiniego, Lipińskiego i Jana Nepomucena Hummla, który w Warszawie w r. 1828 koncertuje kilkakrotnie i którego zarówno gra jak i własne kompozycje wywierają na młodocianym Chopinie wielkie wrażenie; wywierają także doniosły wpływ na jego twórczość. Z tych względów przytaczam kilka urywków zapomnianej dziś zupełnie recenzji z warszawskich występów Hummla: „On (Hummel) dopiero wydobył z fortepianu wszelkie wdzięki jemu właściwe, a z wysokim geniuszem dołączając do niego orkiestrę, postawił ten rodzaj na punkcie prawdziwej doskonałości. Mamy dziś oprócz niego mnóstwo pisarzy na fortepiano; w ich utworach są także piękne myśli, wiele mechanizmu; lecz ta masa harmonii utworzona z różnorodnych instrumentów, którаby nie przykrywała, ale owszem podsycała brzmienie nieśpiewnego narzędzia jest tajemnicą, do której podwoi jeden tylko p. Hummel klucz posiada. On w tym względzie stanowi EPOKĘ, a twory jego na zawsze będą wzorowemi..." Charakteryzując zaś grę Hummla, recenzent tejże „Gazety Koresp. Warsz. i Zagr." (z dn. 22. IV. 1828 r.), podpisany literami K. K. (Karol Kurpiński?), pisał: „P. Hummel na tym instrumencie jest mówcą, którego każdy bez natężenia słuchu zrozumieć musi... Każda fraza, każdy period, każdy najdrobniejszy szczegół i wszelkie najtrudniejsze przejścia z taką wyrazistością i precyzją są oddane, że ciągle słuchacza w równem utrzymują zachwyceniu. Cóż powiemy o jego improwizacji? Tu pojęcie przechodzi jak może myśl człowieka łącznie z mechanizmem palców, w jednym mgnieniu oka tyle piękności stworzyć i razem z taką dokładnością wydać. Któż by nie był przejęty uwielbieniem dla takiego JENIUSZU?!"

Koncerty kameralne odbywają się w ówczesnej Warszawie w salach zarówno publicznych jak i w domach prywatnych. Jeżeli chodzi o sale publiczne, pierwszeństwo pod tym względem należy oddać salom kasynowym w Pałacu Sołtyka na Podwalu, gdzie przez pewien okres odbywają się stałe abonamentowe koncerty kameralne (z udziałem solistów). Dzięki ocalałym pro-

gramom owych poranków muzycznych wiemy dziś, jakie utwory wykonywano na tych koncertach. A więc: kwartety Haydna, Mozarta, Spohra, utwory fortepianowe (koncerty, sonaty, wariacje, fugi i in.) Fielda, Webera, Riesa, Mozarta, Dusseka, Smitha, Karola Arnolda, kompozytora i pianisty (ur. w Neukirchen), mieszkającego wtedy w Warszawie, a zarazem inicjatora i organizatora koncertów kameralnych na Podwalu, utwory skrzypcowe (m. in. Spohra), wokalne fragmenty z oper Cherubiniego, Mehula, Boieldieu'go, Nicoliniego, Rossiniego, utwory Beethovena i inne [45]).

W prywatnych domach warszawskich także są wówczas wykonywane utwory kameralne klasyków i wczesnych romantyków — m. in. Beethovena, Hummla, Spohra. Na koncertach tych często bywał Chopin, o czym świadczą jego listy z tego okresu.

W ramach koncertów s y m f o n i c z n y c h (urządzanych w Pałacu Mniszchów, w Teatrze Narodowym, w sali Towarzystwa Dobroczynności) wykonywane są symfonie Haydna, Mozarta, Beethovena, Goernera jak również i kompozytorów polskich (np. Józefa Nowakowskiego, wychowanka Konserwatorium Warszawskiego — jedna z jego symfonii była wykonana w kwietniu 1830 r. w Teatrze Narodowym).

W związku zaś z wysoce ożywionym życiem koncertowym ówczesnej Warszawy rozwija się bardzo pomyślnie miejscowy przemysł muzyczny, wzrasta w stolicy naszej na przestrzeni lat 1810—1830 liczba magazynów muzycznych i wydawców muzycznych oraz fabryk instrumentów muzycznych. W r. 1829 istnieją w Warszawie magazyny muzyczne:

Brauna Aleksandra,
Brzeziny Antoniego (wraz z litografią muzyczną),
Daltrozzo Antoniego,
Fiorentiniego Józefa,
Glücksberga Mikołaja,
Huges'a i Kermena,
Klukowskiego Franciszka Ignacego (wraz z litografią muz.),
Magnusa Karola,
Poirié Jana,

---

45) Szczegóły te są zaczerpnięte z anonsów i programów koncertów, urządzanych w Pałacu Sołtyka w sezonie 1817/18, a ogłaszanych m. in. na łamach ówczesnej „Gazety Koresp. Warsz. i Zagr.".

a więc ogółem 9 magazynów muzycznych, z których 7 mieściło się przy ul. Miodowej, 2 na Krakowskim Przedmieściu (Fiorentiniego Józefa i Poirié Jana) [46].

Ponadto istniały w Warszawie w latach młodości Chopina sztycharnie nut i litografie muzyczne: J. Cybulskiego i A. Płacheckiego (na Starym Mieście), J. Dąbrowskiego (przy ulicy Miodowej), litografia muzyczna Ludwika Letronne'a [47].

W tym czasie egzystują w Warszawie fabryki i składy instrumentów muzycznych:

Bauera Wacława (organy),
Baranowskiego Jana — fabryka gitar (w Rynku Starego Miasta),
Brunnera Fidelisa — różne instr. muz. (przy ul. Krakowskie Przedmieście),
Buchholtza Fryderyka — fabr. fort. i organów (przy ul. Mazowieckiej),
Celińskiego Antoniego,
Dembskiego Józefa,
Długosza Józefa — (przy ul. Krakowskie Przedmieście),
Domagalskiego Dominika — fabr. fort. (przy ul. Długiej),
Hartmana Józefa,
Hoffmanna Józefa,
Hohenhausera Maksymiliana — fabr. fort. (przy ulicy Krak. Przedmieście),
Horalika Józefa (przy ul. Nowomiejskiej),
Huberta Wincentego — fabr. fort. (przy ul. Bielańskiej),
Janickiego Piotra — różne instr. muz. (przy ul. Długiej),
Kośmiańskiego Józefa,
Leszczyńskiego Antoniego — fabr. fort. (przy ul. Żabiej),
Małanowskiego Kacpra,
Maruszewskiego Jana — fabr. fort.,
Maxa Tomasza — fabr. fort. (przy ul. Długiej),
Müllera Wilhelma — instr. muz. dęte (przy ul. Źródłowej),
Nowackiego Franciszka — organy,

---

46) Pierwszy magazyn muzyczny w Warszawie powstał w końcowych latach panowania Stanisława Augusta. Magazyn ten istniał przy ulicy Senatorskiej.

47) Letronne miał także w tym czasie przy ul. Miodowej („Pod Kolumnami") magazyn pod nazwą „Bureau des arts", w którym można było nabywać również nuty.

Nowickiego Jana — fabr. fort. (przy ul. Zielnej),
Pilichowskiego Dominika — organy,
Rawskiego Wojciecha — fabr. fort. (Rynek Starego Miasta),
Ruderta Jana — fabr. gitar i skrzypiec (przy ul. Świętojańskiej),
Seydlera Jana,
Spiechowskiego Antoniego — fortep.,
Szabłowskiego Jana — fabr. fort. (przy ul. Nowy Świat),
Troschla Wilhelma — fabr. fort. (przy ul. Długiej),
Weinpersena Józefa — fabr. fort. (przy ul. Bielańskiej),
Wernitza Wilhelma — instr. dęte (przy ul. Krak. Przedmieście).

W owych latach jeden z dzienników warszawskich zamieszcza następującą notatkę: „Zadziwiający od niejakiego czasu jest wzrost muzyki w Polsce, szczególniej w stolicy muzyka do uwierzenia prawie niepodobny uczyniła postęp“ [48]). A Chopin, wysyłając z Warszawy dnia 10 kwietnia 1830 r. list do Tytusa Woyciechowskiego, przebywającego w Poturzynie, następującego użyje zwrotu: „Trzeba ci wiedzieć że się świat nasz straszliwym sposobem rozmuzykował...“

Życie koncertowe ówczesnej Warszawy [49]) przyczyniało się niewątpliwie w bardzo dużej mierze do owego „straszliwego rozmuzykowania“ stolicy w latach młodości Chopina. A fakt, że nawet na doroczne ówczesne jarmarki warszawskie przywożono na sprzedaż fortepiany, jest nie tylko dokumentarną ciekawostką, ale dowodem

---

48) „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego“, z dnia 14. VI. 1823 r.

49) Pewne znaczenie dla ruchu koncertowego Warszawy pierwszych dziesiątków lat XIX wieku miały też istniejące w tym czasie w stolicy stowarzyszenia muzyczne, a więc „Towarzystwo przyjaciół muzyki kościelnej i narodowej“ (zawdzięczające swoją egzystencję staraniom Józefa Elsnera), „Towarzystwo amatorskie muzyczne“ (z siedzibą przy ul. Miodowej), utworzone w roku 1817 przez członków wspomnianego przed chwilą „Towarzystwa przyjaciół muzyki kościelnej“, a które w r. 1819 przestało w ogóle egzystować. Także i program działalności Stowarzyszenia Resursy Kupieckiej (zwłaszcza „Nowej Resursy“) przewidywał urządzanie koncertów, o czym świadczy następującej treści paragraf Ustawy owego zrzeszenia: „Artyści muzykalni, którzy by życzyli sobie mieć w zabawach Towarzystwa uczestnictwo, mogą być przyjęci na członków muzykalnych bezpłatnych... Nim członek muzykalny będzie przyjęty do Resursy, winien być przynajmniej trzy razy dać dowód swego talentu na wieczorach muzykalnych, bądź w śpiewie, bądź na jakim instrumencie“ (Al. Kraushar „Resursa Kupiecka w Warszawie“ 1820—1928).

wzmożonych zainteresowań muzycznych ówczesnego społeczeństwa warszawskiego. Podaję tę dokumentarną ciekawostkę:

„Niżej podpisany mam honor oznaymić prześwietney publiczności, iż przybyłem tutay z meblami w naynowszym guście oraz i z fortepianami w fasonie wiedeńskim, będę tu bawił przez czas jarmarczny. Mieszkanie moje jest przy ulicy Piwney pod numerem 114. — W. Hanowicz". Był to okres dorocznego jarmarku na Św. Filipa i Jakuba w dniu 12 maja 1818 r.[50]).

Oprócz koncertów, ważną pozycją ówczesnego życia stolicy są przedstawienia operowe i baletowe, nawiasem mówiąc cieszące się niezmiennym powodzeniem warszawskiej publiczności. Przedstawienia te odbywają się głównie w Teatrze Narodowym, ale w sezonie letnim także i w Łazienkach, w Teatrze Królewskim, w Pomarańczarni.

Działalność Teatru Narodowego w dziedzinie opery i baletu (na tej reprezentacyjnej scenie Warszawy odbywały się również innego typu widowiska: dawano bowiem dramaty, komedie, odbywały się koncerty itp.) posiada różne nasilenie w poszczególnych latach omawianego okresu. Na niektóre więc sezony przypada większa ilość wystawianych oper i baletów (wykonywanych po raz pierwszy lub wznawianych), na inne zaś — liczba skromniejsza. W niektórych sezonach odbywa się większa ilość widowisk kosztowniejszych i artystycznie ciekawszych, w innych znowu stwierdzamy pewną anemię.

Niżej przedstawiona statystyka uzmysłowi zakres działalności Teatru Narodowego w dziedzinie opery i baletu w interesującym nas okresie. Dane dotyczą lat 1816—1830[51]).

Opery

(wystawione po raz pierwszy)

W r. 1816:

Berton „Koncert przerwany",
Kurpiński „Mała szkoła ojców".

---

50) „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagr." z dnia 5 maja 1818 r.

51) Dane te są częściowo zaczerpnięte z „Rysu historycznego opery polskiej" M. Karasowskiego, Warszawa 1859.

Nicolo „Szkodliwe zwierzenie się“,
Kurpiński „Nowe krakowiaki“,
Gyrowetz „Fryderyka i Adolf“,
Gaveaux „Krawiec amator muzyki“,
Gorączkiewicz „Rendez-vous fryzjera“ (intermezzo),
Gyrowetz „Agnieszka Sorel“,
Nicolo „Doktór turecki“,
Kurpiński „Dziadek“,
Kurpiński „Hero i Leander“ (melodramat),
Catruffo „Julia“.

W r. 1817:

Kurpiński „Jan Kochanowski“,
Fioravanti „Opera włoska w podróży“,
Gaveaux „Kwadrans milczenia“,
Mozart „Don Juan“ (dany na benefis primadonny Opery Warszawskiej Karoliny Elsnerowej),
Boieldieu „Beniowski“,
Nicolo „Janek i Stefanek“,
Kurpiński „Bateria o jedynym żołnierzu“ (melodramat).

Wznowiono:

Stefani „Krakowiacy i Górale“,
Waigl „Familia Szwajcarska“,
Winter „Przerwana ofiara“.

W r. 1818:

Waigl „Wieś w górach“,
Kurpiński „Czaromysł“,
Elsner „Król Łokietek“,
Paër „Gryzelda“,
Rossini „Tankred“,
Fioravanti „Śpiewaczki wiejskie“.

Wznowiono:

Mozart „Flet czarodziejski“,
Winter „Przerwana ofiara“,

Elsner „Król Łokietek",
Waigl „Familia szwajcarska",
Nicolo „Hilary",
Nicolo „Janek i Stefanek".
Kurpiński „Szarlatan",
Kurpiński „Pałac Lucypera".

W r. 1819:

Nicolo „Czary bez czarów",
Boieldieu „Nic nadto",
Kurpiński „Zamek na Czorsztynie",
Rossini „Sycylianka w Algierze",
Herold „Dzwoneczek. czyli Diabełek pazikiem",
Kurpiński „Zbigniew" (tragedia liryczna).

W r. 1820:

Dalayrac „Gulnara niewolnica perska",
Elsner „Jagiełło w Tęczynie",
Rossini „Szczęśliwe oszukanie",
Himmel „Fanszetka",
Kurpiński „Calmora",
Boieldieu „Czerwony kapelusik",
Damse „Klarynecik magnetyczny",
Herold „Handel na żony" (wystaw. na benefis Dmuszewskiej).

Wznowiono:

Paër „Sardzino, czyli uczeń miłości",
Elsner „Król Łokietek",
Fioravanti „Śpiewaczki wiejskie",
Kurpiński „Jadwiga",
Rossini „Tancred",
Dalayrac „Kaluf, czyli Chińczykowie",
Kurpiński „Nowe krakowiaki",
Nicolo „Doktór turecki",
Nicolo „Hilary",
Elsner „Król Łokietek",
Kurpinski „Czaromysł".

W r. 1821:

Spontini „Westalka“,
Kreube „Pan Gniewosz, czyli dowcipni nowożeńcy“ (operę tę dano na benefis Kurpińskich),
Meyerbeer „Emma z Rezburga“,
Nicolo „Rendez-vous na przedmieściu“,
Damse „Nocleg na zamku“,
Kurpiński „Cień ks. J. Poniatowskiego“ (obraz historyczny),
Kurpiński „Leśniczy w puszczy Kozienickiej“,
Dalayrac „Skromnisia, czyli same kobiety“.

Wznowiono: m. in. „Don Juana“ Mozarta.

W r. 1822:

Fetis „Przed ślubem i po ślubie“,
Mirecki „Cyganie“ (do tekstu Kniaźnina),
Gail „Dwóch zazdrosnych“,
Breitenstein „Kapelmeister z Wenecji“ (potpourri),
Damse „Klatka“.

Wznowiono m. in.: „Flet czarodziejski“ i „Don Juana“ Mozarta.

W r. 1823 wznowiono m. in. operę Nicola „Kopciuszek“.

W r. 1824: Rossini „Turek we Włoszech“.

Wznowiono:

Rossini „Tancred“,
Boieldieu „Kalif z Bagdadu“,
Herold „Handel na żony“.

W r. 1825: Rossini „Sroka złodziej“ i „Cyrulik Sewilski“.

W r. 1826:

Damse i Stefani „Dawne czasy“,
Weber „Wolny Strzelec“,
Rossini „Włoszka w Algierze“ (wznowienie).

W r. 1827:

Boieldieu „Biała Dama“.

W r. 1828:

Rossini „Otello",
Boieldieu „Telemak",
Auber „Mularz i ślusarz".

W r. 1829:

Damse „Lekcja botaniki",
Kurpiński „Cecylia Piaseczyńska",
Rossini „Kopciuszek".

W r. 1830:

Rossini „Hrabia Ory",
Paër „Anielka".

Z zestawienia tego wynika, że największa ilość premier operowych w Teatrze Narodowym w omawianym okresie odbyła się w r. 1816 (dwanaście), najmniejsza przypada na r. 1824 i 1827 (po jednej).

Wydarzeniem artystycznym dużej miary było wystawienie zwłaszcza „Cyrulika Sewilskiego" i „Włoszki w Algierze" oraz zaledwie w cztery lata po premierze berlińskiej „Wolnego strzelca" Webera, co było wyłączną zasługą ówczesnego dyrektora Opery Warszawskiej Karola Kurpińskiego. A choć poziom wykonawczy w poszczególnych sezonach działalności operowej Teatru Narodowego w tych latach nie zawsze był należyty (aczkolwiek w Teatrze tym w owym czasie współpracowały tej miary wybitne śpiewaczki, co primadonna Opery Warszawskiej Karolina z Drozdowskich Elsnerowa, Barbara Majerowa, której głosem zachwycał się młody Chopin, Katarzyna Aszpergerowa, świetny bas buffo Jan Nepomucen Szczurowski), to przecież reprezentacyjne dzieła wybitnych kompozytorów były wystawiane zazwyczaj z dużym pietyzmem. Pod tym względem znamienna jest m. in. recenzja, jaka ukazała się w prasie warszawskiej po premierze „Wolnego strzelca" w lipcu 1826 r.[52]): „Wystawienie tej opery na naszej scenie, jeżeli pod względem nowych dekoracji i ubiorów, jako też pod względem urządzenia trudnej maszynerii

---

52) Na rok przed warszawską premierą „Wolnego strzelca" opera ta była wystawiana w Płocku i Kutnie przez trupę przyjezdnych niemieckich artystów.

zadowoliło publiczność, tedy pod względem oddania muzyki przez orkiestrę i chóry przewyższyło wszelkie w tej mierze oczekiwania i wzbudziło powszechne i zasłużone oklaski. Ktokolwiek jest lubownikiem pięknych tworów harmonii, ktokolwiek w nich tyle smakować może, aby je czuć, a razem i oceniać być zdolnym, ten zapewne przejął się wdzięcznością dla dyrektora orkiestry Karola Kurpińskiego, który dokładnem wyuczeniem i prowadzeniem tego dzieła, odkrył nam wszystkie jego piękności...“

I jeszcze na jeden repertuarowy szczegół dzieł operowych wystawianych w ówczesnym Teatrze Narodowym zwracam uwagę — mianowicie na dużą procentowo liczbę oper włoskich, zwłaszcza zaś oper Rossiniego, co także wiąże się bezpośrednio z zainteresowaniami muzycznymi dyrektora Opery Warszawskiej K. Kurpińskiego, wielbiciela — jak wiadomo — twórczości autora „Semiramidy“. A dzieł Rossiniego — jak wykazały wyżej zamieszczone dane statystyczne — zostało wystawionych w okresie od r. 1818 do 1830 dziewięć. I często je przy tym powtarzano, tym bardziej, że Rossini był ulubieńcem ówczesnej warszawskiej publiczności. Ten fakt spowodował znamienne konsekwencje w odniesieniu do pewnej kategorii poglądów muzycznych publiczności warszawskiej tych lat, a pośrednio zapewne także i w odniesieniu do zainteresowań muzycznych Fryderyka Chopina, jako dziecka Warszawy i jako bywalca spektaklów operowych Teatru Narodowego. Bo oto po wznowionej w październiku 1824 r. operze Rossiniego „Tancred“ ukazał się na łamach ówczesnej prasy warszawskiej anonimowy artykuł na temat owego dzieła z następującą pointą: „Wszyscy prawdziwi znawcy i miłośnicy muzyki w ogólności są, a przynajmniej być powinni miłośnikami muzyki włoskiej“.

Wiadomo, że niektóre utwory Chopina zawierają wyraźne „italianizmy“. I fakt to niewątpliwie bezsporny, że genetycznie wiążą się one w dużej mierze ze środowiskiem lat młodości Chopina, ze środowiskiem Warszawy, w którym — jak zaznaczono przed chwilą — muzykę włoską darzono szczególnym sentymentem. Ale o „italianizmach“ Chopina w tej chwili tylko napomykam — powrócę do nich w późniejszych wywodach mej pracy.

Przechodzę do przedstawień baletowych.

Balet warszawski (po 12-letniej przerwie, spowodowanej wypadkami politycznymi) dopiero od r. 1816 rozwija znowu bardziej ożywioną działalność. Jest to zasługa w dużej mierze kierowników

baletu, w szczególności (zaangażowanego w r. 1817) baletmistrza Bernardelli'ego oraz sprowadzonych przez Ludwika Osińskiego w r. 1818 Thierry'ego i Debray'a (po ustąpieniu Thierry'ego w roku 1824 stanowisko jego zajął pierwszy tancerz baletu Maurice). W latach młodości Chopina balety licznie są w Warszawie wystawiane. Aby studium niniejszego nie przeciążać statystyką, podaję ją obecnie jedynie w ogólnym zarysie. A więc w r. 1817 stolica co kilka dni ogląda nowy balet. W r. 1819 wystawionych zostaje 10 nowych dzieł baletowych: m. in. „Parys na górze Ida" Gardela, „Igraszki Nimfy d'Aglae" d'Aubervala, „Mleczarka, czyli Łukasz i Anetka", „Turnieje rycerskie", „Sześć niewiniątek" Duporta, „Tommi i Leontyna, czyli Rokoszanie włoscy", „Jenny, czyli potajemne małżeństwo" Aumera. Niejeden z tych baletów cieszył się wówczas europejskim rozgłosem, a udział w warszawskich widowiskach baletowych brali także oprócz utalentowanych tancerek i tancerzy polskich, wybitni tancerze zagraniczni (głównie paryscy).

W r. 1823 (podobnie jak i w r. 1824) znowu co miesiąc odbywa się w Teatrze Narodowym premiera nowego baletu. I w tym właśnie sezonie zostaje wystawiony w Warszawie po raz pierwszy balet „Orfeusz i Eurydyka" Glucka oraz balet; rdzennie już swojski, „Wesele w Ojcowie" w opracowaniu muzycznym Karola Kurpińskiego i Józefa Damsego. „Wesele w Ojcowie" nie było zresztą pierwszym polskim baletem, wystawionym w okresie działalności Thierry'ego, już bowiem w r. 1818 i 1820 odbywają się premiery baletów z muzyką kompozytorów polskich: Józefa Elsnera („Dwa posągi") i Karola Kurpińskiego („Nowa osada Terpsychory nad Wisłą" oraz „Mars i Flora" [53]). W kilka lat później zostaje wystawiony w Warszawie z dużym powodzeniem balet Antoniego Orłowskiego, kolegi Chopina z Konserwatorium Warszawskiego. I o tym właśnie dziele Chopin w liście do Woyciechowskiego z dnia 22 września 1830 r. pisał: „Nowy balet Orłowskiego, co się tyczy muzyki jest istotnie bardzo dobry i wiele miejsc ładnych. Maszynerie ogromne i dlatego nie zawsze się udają. Ostatnia dekoracja najlepsza..." Balet nosił tytuł: „Młoda bohaterka, czyli oblężenie twierdzy".

Różnorodnością tematyczną odznaczały się ówczesne warszawskie spektakle baletowe — obok bowiem częstych wątków mitologicznych spektakle te korzystają z tematyki ludowo-obrzędowej,

---

53) Muzyka baletu „Mars i Flora" została opublikowana w r. 1821 przez Letronne'a.

a nawet wyraźnie narodowościowej. W latach działalności Thierry'ego Warszawa ogląda przecież divertissement „azjatyckie“ oraz balet „Święto serc“, składający się z następujących tańców: tańca rosyjskiego, kozaka, allemande, menueta prowanckiego, poloneza, co w koncepcji ogólnej przypomina częściowo niektóre balety z czasów Stanisławowskich, by wspomnieć choćby balet „Kozacy“ (z roku 1780) Harta (kompozytora nadwornego Stanisława Augusta). Utwór ten bowiem zawiera obok tańców polskich tańce rosyjskie.

W czasie trwania baletu warszawskiego w okresie pobytu Chopina w kraju wystawiane są w Teatrze Narodowym m. in. tańce szkockie, bardzo podówczas modne i popularne także i w twórczości głośnych kompozytorów tych lat. „Ekosezy“ pisze przecież Beethoven, piszą je także Schubert, Weber — z naszych kompozytorów przebywający podówczas w Mediolanie Franciszek Mirecki pisze balet dla Opery Mediolańskiej, w którym umieszcza również tańce szkockie.

Wiadomo, że Chopin jest autorem czterech Ecossaises [54]). Kiedy one powstały, w jakich okolicznościach i z jakich pobudek dokładnie nie wiadomo. Istnieją tylko w tej mierze hipotezy — jedne prawdopodobniejsze, inne bardziej wątpliwe [55]). Ale przypuszczenie, że tańce szkockie, wykonywane na scenie Teatru Narodowego, odwiedzanego często przez Fryderyka Chopina, mogły młodocianemu artyście nasunąć również pomysł skomponowania utworów fortepianowych o identycznej nazwie — nie jest pozbawione pewnych podstaw. Uwaga to zresztą marginesowa, lecz i ona wiąże się z zasadniczą tematyką niniejszego studium.

Chopina.

Muzyczny ruch wydawniczy Warszawy w latach młodości

Jakiego rodzaju literaturę muzyczną publikowali ówcześni wydawcy warszawscy? Wymienione niżej działy dadzą odpowiedź

---

[54]) Miecz. Karłowicz „Nie wydane dotychczas pamiątki po Chopinie“. Warszawa 1904. Wymienione są tu 4 Ecossaises Chopina: G-dur, Des-dur, D-dur i B-dur.

[55]) H. Opieński w monografii „Chopin" podaje (podobnie jak i Karłowicz) rok powstania Ecossaises chopinowskich 1826, Zdzisław Jachimecki podaje datę późniejszą, mianowicie r. 1830 („Fryderyk Chopin", Kraków 1927, str. 126). Ostatnio został podany (przez Stefana Jarocińskiego) jako data powstania tych utworów rok 1848, okres pobytu Chopina w Anglii (pogląd ten został wyrażony w komentarzu do 8 Koncertu „Żywe wydanie dzieł Fryderyka Chopina" w ramach „Roku Chopinowskiego 1949").

na te pytania. A więc z zakresu pedagogicznej literatury muzycznej ukazały się w tym czasie:

K. Kurpińskiego „Wykład systematyczny zasad muzyki na klawikord" (r. 1819) oraz „Zasady harmonii tonów z dołączeniem jenerał-basu praktycznego" (podręcznik teoretyczny — rok wydania 1821); głośne dzieło „Méthode de violon" Baillota, Rodego i Kreutzera (wydanie warszawskie, przeznaczone dla uczniów miejscowego konserwatorium, było zaopatrzone „wykładem teoretycznym zasad ogólnych muzyki" w oprac. Józefa Bielawskiego, prof. tej uczelni);

Józefa Elsnera „O rytmiczności i metryczności języka polskiego (r. 1818) — praca ta była jednym z obowiązujących dzieł w Warszawskiej Szkole Głównej Muzyki; tegoż autora wyszły ponadto w tym czasie „Początki muzyki a szczególniej śpiewania" dla Warszawskiej Szkoły Elementarnej Muzyki oraz „Różne śpiewy dla uczących się"[56]); do użytku uczniów przeznaczony był również „Zbiór exercycyi w kształcie preludyów ze wszystkich tonów maior i minor" Wacława Würfla, anonsowany przez ówczesną „Gazetę Korespondenta Warszawskiego" (z 23. IV. 1821 r.);

B. Asioliego „Szkoła śpiewu" wydana u A. Brzeziny i obowiązująca w elementarnych klasach Konserwatorium Warsz.;

Niedzielskiego „Szkoła na flecik polski" z dołączonymi łatwymi ariami operowymi w liczbie 43 (rok wydania 1821);

Karola Antoniego Simona polsko-niemiecka „Krótka nauka poznania harmonii czyli generał-basu" (rok 1823);

A. E. Müllera „Ćwiczenia na fortepian oddział 2-gi dla poczynających";

Gamy wyjęte ze Szkoły Ignacego Pleyela oraz „Kadencje ze wszystkich maior i minor tonów", pochodzące ze Szkoły fortepianowej K. Kurpińskiego (rok 1823);

„Tabella na klarynet nowego wynalazku" Kocha (rok 1823);

---

56) „Gazeta Koresp. Warsz. i Zagr." z dnia 7 maja 1822 r. Do użytku w Konserwatorium Warsz. przeznaczył ponadto Elsner „Praktyczny przewodnik dla solowego śpiewu, Solfeggia", lecz go do nauki obowiązkowej nie wprowadzono, gdyż — jak mówi Elsner, nie bez pewnej kąśliwości w swym pamiętniku — „pan Soliva, ów mniemany wirtuoz śpiewu przybył i uczył według solfeggiów Konserwatorium paryskiego, a potem włoskich Cesioli".

„Nowa tabella na flecik" (rok 1822);

Szkoła na gitarę hiszpańską Truskolaskiego.

Pedagogiczne założenia miały także częściowo ukazujące się wówczas w Warszawie kancjonały, jak np. ów kilkuset stronicowej objętości „Kancjonał muzyki kościelnej", wydany w sztycharni u A. Płacheckiego w r. 1825, w oprac. ówczesnego nauczyciela muzyki Wacława Raszka i zawierający m. in. preludia, modulacje, kadencje i sonatiny.

Dla celów pedagogicznych przeznaczone były również bardzo licznie wydawane wówczas w Warszawie utwory zwłaszcza fortepianowe zarówno polskich jak i obcych kompozytorów, w szczególności ronda i wariacje. W latach 1820—1830 ukazały się w Warszawie Ronda fortepianowe następujących autorów: K. Arnolda, J. Fielda, H. Gollmicka, J. N. Hummla, Joachima Kaczkowskiego, F. Kuhlau'a, H. G. Lentza, J. Nowakowskiego, G. Paëra, J. Peschkego, Józefiny Potockiej, L. Pradhera, D. Steibelta, W. Würfla, Zöllnera i in.

Autorami Wariacji fortepianowych, jakie ukazują się w Warszawie w omawianym okresie, są m. in.: Józef Elsner, M. Ernemann, Gelineke (jego Wariacje były kilkakrotnie litografowane „na żądanie wielu nauczycieli muzyki z powodu, że są piękne i do nauki bardzo dobre" — jak nadmieniła „Gazeta Koresp. Warsz. i Zagr." z 1824 r.), K. Kurpiński, Lenz, Pixis, G. Zöllner.

Owa fortepianowa literatura pedagogiczna pojawia się nie tylko w postaci pojedynczych egzemplarzy nutowych, lecz także i w wydawnictwach zbiorowych. Tego rodzaju publikacją jest m. in. zbiór sonat, rond, polonezów itp., jaki ukazuje się w Warszawie w r. 1821, pt. „Euterpe" oraz „Dziennik muzyczny na fortepiano", wydawany od r. 1818 przez ówczesnego profesora Konserwatorium Warszawskiego, Wacława Würfla. Pierwszy zeszyt tego drugiego wydawnictwa zawierał Wariacje fortepianowe Würfla na temat mazurka z opery „Łokietek", zbiór utworów o charakterze dydaktycznym, zaczerpniętym z różnych autorów itp.

Poza literaturą pedagogiczną ówcześni warszawscy wydawcy muzyczni publikują — w bardzo dużej nota bene ilości — utwory taneczne (co było w znacznej mierze spowodowane czynnikami, o których mowa była wyżej, mianowicie dużym nasileniem życia towarzyskiego Warszawy tych lat, wielką ilością zabaw, balów, itp.,

4*

jakie odbywały się w tym czasie w stolicy). Ukazują się tedy: modne wówczas a n g l e z y (W. L. Gruszeckiego, K. Kurpińskiego, M. Müllera. J. Nowakowskiego, J. Sachera i in.); k o n t r e d a n s y (m. in. J. Damsego. J. Niedzielskiego, Constantine'a, a oparte głównie na melodiach Spontiniego, Rossiniego, Aubera itp.); k o t y l i o n y (komponowane przez J. Brzowskiego, J. Damsego, Marię de Lang, J. Nowakowskiego, Fraciszka Siekierskiego, Karola Sołtyka, M. Szymanowską i in.); k r a k o w i a k i (m. in. Franciszka Mireckiego, wydane po raz pierwszy w r. 1816 do słów Antoniego Goreckiego); m a z u r k i f o r t e p i a n o w e (Damsego, I. Dobrzyńskiego, J. Dogodzieńskiego. W. L. Gruszeckiego, Emilii Janickiej, C. A. Krahla, K. Kurpińskiego, L. Nideckiego, L. Oszlorpa, Pohlensa, E. Potockiej, A. Rembielińskiego, J. Rywackiego, Suchanka, J. Wańskiego — były one oparte na tematyce bądź oryginalnej, bądź zapożyczonej najczęściej z oper); m a z u r y (J. Brzowskiego, J. Chrząskiego, Czapka, Damsego, Dobrzyńskiego, J. Faista, J. Górskiego, T. Jabłońskiego, L. Jaszczurkiewicza, A. Krajewskiego, P. Kuhalskiego, H. G. Lentza, F. Łopattę, J. Myślickiego, J. Niedzielskiego, L. Nideckiego, J. Nowakowskiego, Oleśkiewicza, A. Orłowskiego, A. Ostrowskiego, P. Puchalskiego, J. Rywackiego, J. Sachera, W. Skarżyńskiego, Wiktora Sobieszczańskiego, K. Sołtyka, J. Stefaniego, A. Szturma, Al. Świeszewskiego, M. Zielińskiego); p o l o n e z y (Andrychewicz, Ł. Bieńkowskiego, I. Bielawskiego, J. Brzozowskiego, J. Chrząskiego. J. Damsego, Dembieńskiego, I. Dobrzyńskiego, J. Elsnera, E. Faleńskiej, J. Górskiego, T. Jabłońskiego, Janickiego, L. Jaszczukiewicza, Joachima Kaczkowskiego, M. Kamieńskiego, Józefa Kozłowskiego, Justyny Kraińskiej, Krajewskiego, J. Krogulskiego, K. Kurpińskiego, Leidesdorfa, H. Lentza, A. Leśkiewicza, Łabęckiego, K. Magnusa, Myślickiego, J. Nowakowskiego, K. M. Ogińskiego, A. Orłowskiego, A. Ostrowskiego, J. Peschkego, Sachera, W. Skarżyńskiego, Fr. Siekierskiego, J. Stefaniego, A. Stolpego, Tyszkiewicza, Unickiego, Wejnerta, W. Würfla, M. Zawadzkiego). Polonezy te były przeważnie komponowane na fortepian, dość często na orkiestrę, rzadziej na skrzypce i fortepian lub na flotrowers. Znaczna ich ilość była oparta na tematach, zaczerpniętych w szczególności z oper. Na temacie więc z op. „Kopciuszek" Rossiniego opiera swój polonez Maciej Kamieński (r. 1820), na tematach z „Westalki" Spontiniego komponowane są polonezy Kozłowskiego (z r. 1821) i Zölnera, na

melodiach „Zelmiry" Rosiniego opiera swój polonez z r. 1823. K. Kurpiński, z „Turka we Włoszech" Rossiniego zapożycza tematykę Damse (polonez z r. 1824), a ten sam kompozytor opiera na melodiach z „Cyrulika Sewilskiego" inny ze swych polonezów.

Niektóre polonezy noszą nazwę „wielkich" lub „brylant" i popoprzedzone są introdukcją („Wielki Polonez z introdukcją na pianoforte, skomponowany przez sławnego klawikorcistę Kalkbrennera", ukazuje się u Klukowskiego w r. 1824; „Wielkiego Poloneza" wydaje także w r. 1825 Karol Kurpiński).

I jeszcze inny szczegół. Oto jeden z tych niezmiernie licznych polonezów, jakie ukazują się w Warszawie w latach 1816—1830, a przeznaczonych głównie do tańca, jest opatrzony uwagą: „Do słuchania". Jest to utwór skomponowany przez Karola Magnusa [57]) (opublikowany w r. 1821) I tutaj pewna dygresja. W jednym z listów siostra Fryderyka Chopina, Izabella zapytuje brata w odniesieniu do Mazurka op. 17 nr 1, granego na balu u Zamoyskich „przez cały wieczór": „Mój drogi, powiedz i napisz, czyś Ty go w duchu do tańca napisał? Może my Ciebie źle zrozumiały?" Kiedy w grudniu 1830 r. Chopin pisać będzie list do rodziny, użyje m. in. następującego zwrotu: „Mazurków nie posyłam... bom ich jeszcze nie napisał: nie do tańca" (podkr. moje). Do szczegółów tych nawiążę jeszcze w końcowych wywodach mego studium, na razie zwracam tylko uwagę na pewne formalne zbieżności pomiędzy niektórymi utworami różnych kompozytorów, jakie ukazują się w Warszawie w latach 1820—1830, a polonezami bądź innymi kompozycjami Chopina, pochodzącymi z tego samego lub nieco późniejszego okresu. Oto kilka dość wymownych pod tym względem przykładów: wymieniony polonez Kalkbrennera, jaki ukazuje się w Warszawie w r. 1824 (litografowany u Klukowskiego), nosi tytuł: „Wielki Polonez z introdukcją"; Chopin jeszcze przed wyjazdem z kraju pisze „Grande Polonaise brillante, précédée d'un Andante spianato" [58]). Karol Magnus zaopatruje swego poloneza z r. 1821 uwagą „do słuchania", a Chopin pisząc o swych mazurkach wyraźnie zaznacza „nie do tańca". Franciszek Lessel wydaje w Warszawie w r. 1830 osiem swych „no-

---

[57]) Karol Magnus — według słów W. Sowińskiego („Les musiciens polonais, Paris 1857, str 388) — „bon musicien et compositeur", jako wydawca muzyczny zamieszkiwał początkowo w Krzemieńcu, później w Warszawie. Utrzymywał rozległe stosunki z zagranicznymi wydawcami muzycznymi.

[58]) Introdukcja (Andante spianato) powstała później — po r. 1830.

wych walców fortepianowych brillant"—Chopin nazwie Walca Es-dur op. 18 z okresu warszawskiego „Grande valse brillante". Wzorem kompozytorów warszawskich, piszących także polonezy oparte na melodiach z różnych modnych podówczas oper, młodociany Chopin zapożycza również do dwóch swych Polonezów (z r. 1825 i 1826) tematy z owych oper (z „Cyrulika Sewilskiego" i „Sroki złodzieja").

Równie licznie jak polonezy i mazury oraz mazurki komponowano w Warszawie w czasach młodości Chopina walce. Formę tę uprawiali m. in. następujący kompozytorzy: Brzezińska F., Brzowski J., Damse J., Dembiński, Derek F., Dobrzyński I., Faleńska E., Frankel A., Herz H., Humnicka, Janicka E., Jaślikowski A., Kaczkowski J., Komann, Krahl, Krajewski A., Kurpiński K., Lentz, Lessel, Magnus K., Myślicki J., Niedzielski, Nowakowski J., Orłowski A., Piasecka J., Puchalski P., Radoszkowski, Rembieliński A., Sacher J, Siekierski F., Sobieszczański W., Sołtyk K., Stefani J., Suchanek, Świeszewski, Szymanowska M., Wejnert A.

Ze względu na twórczość Chopina z okresu warszawskiego, nadmienić należy, że w stolicy naszej w latach 1820—1830 pojawiają się również nokturny — przede wszystkim Fielda. Ponadto już w r. 1820 prasa miejscowa anonsuje ukazanie się w Warszawie Nokturnu Zölnera na klawikord i wiolonczelę oraz Nokturnu. skomponowanego przez niejakiego Auerszwaldlida, którego nazwisko w kronice muzycznej Warszawy tych lat pojawia się dość często (jako autora w szczególności walców, mazurków i polonezów fortepianowych) [59]).

Ale muzyczny „rynek" ówczesnej Warszawy zasilają nie tylko miejscowe wydawnictwa, lecz także w bardzo dużej mierze „transporty różnej muzyki" z zagranicy (że użyję ówczesnego zwrotu), transporty z Wiednia, Paryża, Lipska, Offenbachu n. Menem. Nuty te sprowadzają głównie I. Klukowski i A. Brzezina. A dzięki ożywionym kontaktom z zagranicą Warszawa okresu młodości Chopina posiada z zakresu literatury muzycznej dzieła wszystkich głośnych podówczas kompozytorów europejskich. W r. 1823 w warszawskich magazynach

---

[59]) Prawdopodobnie znany był także Chopinowi jeszcze przed wyjazdem z kraju fortepianowy Noktura op. 34 Ludwika Spohra na 4 ręce.

muzycznych można już nabyć wszystkie utwory Johna Fielda, jak również kompozycje Ferd. Riesa (m. in. jego Symfonię), Dusseka, Daniela Steibelta, Hartknocha, Klengla, Kalkbrennera, Ludwika Spohra oraz fortepianowe wyciągi z oper Rossiniego, Spontiniego i in. W r. 1825 Brzezina otrzymuje z Paryża zbiorowe wydanie dzieł Jana Nepomucena Hummla (w 22 zeszytach), w następnym roku jest już do nabycia w Warszawie świeżo wtedy wydrukowana głośna szkoła fortepianowa Cramera. W r. 1827 Klukowski sprowadza z Wiednia kompozycje Onslowa, Webera, Horzalki, Randhartingera, Schoberluhnera, mnóstwo etiud fortepianowych Karola Czernego. W r. 1828 do składu Klukowskiego nadchodzą również z Wiednia nowe kompozycje Moschelesa, Czernego, Kalkbrennera, Herza, Riesa, Pixisa, Beriota, Rodego oraz „bardzo wiele Paganiniego“ [60]). Ten ostatni szczegół dowodzi, że znajomość Chopina z utworami Paganiniego, które niezaprzeczalny wpływ wywarły na technikę fortepianową naszego kompozytora, mogła być zawarta już przed rokiem 1829 (data występów Paganiniego w Warszawie). W tymże roku 1829 nadchodzi z Wiednia do Warszawy imponujących rozmiarów Szkoła fortepianowa J. N. Hummla, która zostaje opublikowana w Wiedniu w końcu r. 1828. I wreszcie w r. 1830 skład muzyczny Magnusa sprowadza z Wiednia m. in. „Nową Szkołę Pleyela, przerobioną i pomnożoną przez Czernego z nowemi przykładami i dzieło bardzo doskonałe“ — jak anonsowała ówczesna prasa warszawska [61]) — oraz „ulubione Waryacje Pana Chopina“ („Là ci darem la mano“ wydane wtedy u Haslingera) [62]).

II

ÓWCZESNA TWÓRCZOŚĆ FORTEPIANOWA

(charakterystyka w zarysie)

Jakie cechy i jakie elementy charakteryzują fortepianową twórczość muzyczną, w zasięgu której kształtowała się w znacznej mierze

---

60) „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagr.“, rok 1828 z dn. 12 sierpnia.

61) „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagr.“, rok 1830 z dn. 16 lipca.

62) W ówczesnych warszawskich magazynach muzycznych znajdowały się również utwory kompozytorów polskich, wydawane za granicą — m. in. kompozycje Marii Szymanowskiej (sztychowane w Lipsku u Breitkopfa i Haertla) oraz K. Lipińskiego

sztuka Fryderyka Chopina w latach jego młodości, twórczość kompozytorów najbardziej podówczas awangardowych, a którą Chopin — jako przyszły nowator — interesował się szczególnie żywo.

Zwróćmy więc obecnie uwagę na poszczególne składniki tej twórczości.

Elementy harmoniczne

Zbadajmy je przede wszystkim w odniesieniu do twórczości fortepianowej Karola Marii Webera (1786—1826), jednego z czołowych przedstawicieli ówczesnej awangardy muzycznej.

Harmonika weberowska — powtarzam w zakresie twórczości fortepianowej — obejmuje następujące typy akordów:

Oprócz triady (T D S) występują akordy sekstowe, kwartsekstowe, septymowe (jak również i septymowe zmniejszone), nonowe, trójdźwięki z dodaną sekstą, akordy stopnia drugiego, S_{II} (Sonata C-dur op. 24, część I t. 9, część IV t. 3), akord neapolitański (Sonata II op. 39, część I t. 106 oraz część II t. 10 od końca), akordy o dźwiękach wyraźnie dysonujących (wielkie septymy i zmniejszone oktawy: Sonata C-dur op. 24, część IV, t. 1, 2. Sonata IV, op. 70, Andante, t. 40 od końca i in.). Szczególnie piękne (sporadycznie jednak pojawiające się w fortepianowej twórczości Webera) są akordy dominantowo-septymowe z sekstą zamiast kwinty.

Oto kilka przykładów:

I PRZYKŁAD

Sonata op. 24, cz. I. t. 7 Sonata op. 70, Andante, t. 3, 4, 7, 8.



Często pojawiają się dźwięki alterowane oraz obce, te ostatnie są szczególnie ulubionym elementem harmonicznym Webera. W zakresie nut obcych stosuje Weber opóźnienia zarówno chromatyczne jak diatoniczne (Sonata op. 24, część I t. 8, 10, Sonata op. 39, część I t. 18, „Wielki Polonez“ op. 21, t. 74, 76 i in.) oraz nuty, pomocnicze (Sonata II op. 39, część I t. 18). W odniesieniu do

akordyki należy podkreślić stosowanie przez Webera akordów rozłożonych, arpedżiowanych bądź niearpedżiowanych o rozpiętości decymy i undecymy („Wielki Polonez" op. 21, t. 62, 64, 72, 79 i in., Sonata II op. 39, cz. I t. 3 itd.).

Ulubionym środkiem harmonicznym Webera jest basso ostinato i nuta pedałowa; elementy tę stosuje Weber również niekiedy razem (Finale IV Sonaty op. 70 od taktu 116). Stosuje też enharmonię (Sonata op. 39, Andante, t. 30 i inne), zboczenia chromatyczne, zręcznie figurowane przy pomocy dźwięków obcych; operuje różnorodnością tonacji — exemplum: Rondo Sonaty C-dur op. 24, w którym występują następujące tonacje: C-dur, a-moll, d-moll, e-moll, G-dur, g-moll, f-moll, b-moll, As-dur, c-moll, A-dur itd. Posługuje się efektami moll-dur i przejawia upodobanie do ruchliwości modulacyjnej.

Elementy melodyczne

Melodyka w utworach fortepianowych Webera odznacza się znaczną bujnością i ruchliwością. Przeważa w niej diatonika, ale i element chromatyki jest dość istotnym jej składnikiem. Różnego typu ozdobniki wzbogacają melodykę weberowską, a więc obiegniki (dwukrotnie w Adagio Sonaty C-dur op. 24 i in.), tryle, przednutki krótkie (acciaccatury) i podwójne, mordenty (m. in. w Sonacie op. 39, cz. I t. 18), gamy diatoniczne, toczki (Sonata II, cz. I t. 7 i 11). Pojawiają się też synkopy (Sonata I, cz. I t. 17—18). Organicznymi składnikami melodyki weberowskiej są ponadto: figuracja i melismatyka (w stopniu jednak stosunkowo nieznacznym w porównaniu z twórczością Hummla czy Chopina) jak również progresja, chromatyka i typowa dla Chopina, a ściślej mówiąc dla melodyki ludowej, motywiczna powtórkowość. Oto trzy ciekawsze w tym względzie przykłady melodyki weberowskiej (z Finale IV Sonaty op. 70, r. 1822):

II PRZYKŁAD





III PRZYKŁAD

a)



b)



Występujące w przykładach tych triole są niewątpliwie jednym ze szczególnie interesujących elementów melodyki weberowskiej, ze względu na ich specyficzną, wyraźnie ludową „barwę“. Triol używa Weber m. in. również w zakończeniu części pierwszej Sonaty op. 49: odnośny fragment podaję z uwagi na dalsze wywody (zaczerpnięty jest on ze wspomnianej przed chwilą Sonaty):

IV PRZYKŁAD



Do charakterystycznych cech samej faktury utworów fortepianowych Webera należą: częste stosowanie techniki unisonowej, monodycznej, wyzyskującej środki diatoniki i chromatyki w dość bogatym zakresie (liczne przykłady, m. in. w obu Koncertach fortepianowych Webera[63]), pochodzących z lat 1810 i 1812), posługiwanie się (w rzutach prawej ręki) odległościami, dochodzącymi do kwartdecymy (II Koncert op. 32), a nawet obejmującymi dwie oktawy (finał tego samego Koncertu[64]). Także i skrzyżowanie rąk jest dość często stosowaną manierą fortepianowej faktury Webera. Zupełnie natomiast sporadycznie pojawiają się w owej technice próby stosowania polifonii; zjawisko to obserwujemy w dwóch sonatach fortepianowych Webera (w pierwszej Menuet i w czwartej Andante), w których zastosowany został — zupełnie zresztą fragmentarycznie — kanon w oktawie.

Przechodzę do twórczości fortepianowej Franciszka Schuberta (1797—1288).

Oprócz pojawiających się już u Webera tego rodzaju elementów, jak między innymi:

akord neapolitański (u Schuberta w „Wanderer Fantasie" op. 15, takt 208, „Impromptu" c-moll op. 90, t. 114, 118, Sonata a-moll op. 143, część ostatnia t. 24);

akord nonowy (u Schuberta w „Impromptu" Es-dur op. 90, czwarty takt przed repryzą, „Moment Musical" op. 94 nr 5, takt 36, Temat z wariacjami B-dur op. 142 wariacja III, część druga t. 8, Sonata op. 42, t. 159, 161, 164, Walce z opusów 9 b (nr 11, t. 10, 11), 18 a (nr 5, t. 4) itd ;

dźwięki obce, zamienne, przejściowe, opóźnienia (u Schuberta bardzo częste);

---

63) Jeden z koncertów fortepianowych Webera był wykonany w Warszawie (przez K. Arnolda) w kwietniu 1818 r. w Pałacu Soltyka na Podwalu. W dwa lata później były do nabycia w ówczesnych warszawskich magazynach muzycznych Wariacje fortep. Webera, które — dokładnie nie wiadomo, notatka bowiem w tym względzie „Gazety Koresp. Warsz. i Zagr." (z dnia 5. IX. 1820) nie jest całkowicie ścisła. W każdym razie były to bądź „Wariacje" op. 2, bądź op. 9. W r. 1823 wybitny klarnecista Henryk Baermann grał w Warszawie Koncert klarnetowy Webera, a operę „Wolny strzelec" wystawiła Warszawa w r. 1826. W roku następnym wydawca Klukowski — jak zaznaczono wyżej — sprowadził z Wiednia m. in. kompozycje Webera.

64) Rzuty decymowe i duodecymowe stosuje Weber m. in. w Finale IV Sonaty op. 70 i w części ostatniej Koncertu op. 32.

nuta pedałowa (część I Sonaty op. 164, „Impromptu“ op. 90 nr 1 itd.);

nuta stała („Ecossaisen“ op. 18 a nr 5, „Deutsche Tänze“ op. 33 nr 15 itd.);

basso ostinato („Sternennacht“ op. posth., „Moment musical“ op. 94 nr 1, od t. 38);

trójdźwięki alterowane;

enharmonia (u Schuberta w „Impromptu“ As-dur op. 90 w wielu taktach, „Moment Musical“ op. 94 nr 5, t. 34—35 itd.);

figuracja (częsta u Schuberta), a także oprócz sporadycznych epizodów polifonicznych (fugato w końcowym fragmencie „Wanderer-Fantasie“), występują u Schuberta frygizmy, zapewne pod wpływem „Księżycowej“ Beethovena („Wanderer-Fantasie“, t. 208, „Moment Musical“ op. 94 nr 4, takty 6, 36, 54, 58), seksta dorycka („Moment Musical“ op. 94 nr 1, t. 10), kadencje zwodnicze („Impromptus“ op. 90 nr 3 — zwodnicze następstwo $h^2 + c^+$, takty 12—13, nr 4 — zwodnicze następstwo $fis^7 + gis^-$, takty 26—27), chromatyczne szeregi akordów zmniejszonej septymy (końcowy fragment „Wanderer-Fantasie“), akordy zaś dominantowo-septymowe z sekstą zamiast kwinty częściej zjawiają się u Schuberta aniżeli u Webera. Oto trzy przykłady tych niezwykłym pięknem odznaczających się akordów:

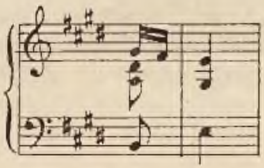
V PRZYKŁAD

Fr. Schubert Scherzo (t. 19—20) z Sonaty fort. D-dur op. 58 (r. 1825)



VI PRZYKŁAD

Fr. Schubert Andante (t. 7—8) z Sonaty fort. H-dur op. 147 (r. 1817)



VII PRZYKŁAD

Fr. Schubert „Deutsche Tänze" op. 33 nr 9 (wyd. Petersa).



Tego rodzaju akordy pojawiają się nadto m. in. w następujących fortepianowych utworach Schuberta: W Sonacie op. 122, cz. II t. 1, w siódmym Walcu z cyklu „Deutsche Tänze" op. 33, t. 15, w czwartym Ländlerze op. 171, t. 7 i 23 (wyd. Petersa).

Także i element chromatyki jest u Schuberta źródłem piękniejszych i bogatszych efektów artystycznych aniżeli u Webera, co wymownie stwierdzają następujące przykłady:

VIII PRZYKŁAD

Fr. Schubert „Wanderer-Fantasie" op. 15



IX PRZYKŁAD

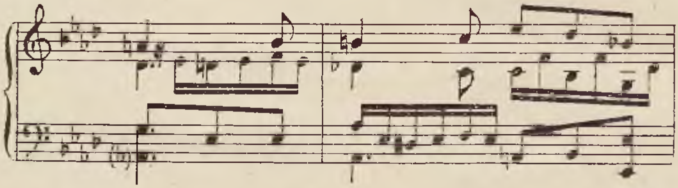
Fr. Schubert „Moments Musicaux" op. 94 nr 6



I gdy badamy twórczość fortepianową innych czołowych kompozytorów okresu młodości Chopina: Johna Fielda (1782—1837), Jana Nep. Hummla (1778—1837), Ignacego Moschelesa, Fryderyka Kalkbrennera (1788—1849), Ferdynanda Riesa stwierdzamy w niej istnienie także niejednego z wyżej wyszczególnionych składników w różnych tylko proporcjach, z różnym wyczuciem artystycznego efektu i indywidualnie wzbogacone. Tak więc John Field częściej aniżeli Weber używa zarówno akordów szeroko rozłożonych jak i odległości w lewej ręce aż do kwartdecymy włącznie (Nokturn c-moll [65]). Także u Fielda (np. w nokturnach) spotykamy akordy zwracając uwagę swą śmiałą dysonansowością. W Nokturnie trzecim As-dur Fielda znajdujemy przecież zwroty następujące:

X PRZYKŁAD

a)



b)



Wyraźnie również (czego jeszcze nie stwierdzamy u Webera) Field uwydatnia wartość emocjonalną elementu chromatyki, a zwro-

65) J. Field 17 Nokturnów w wydaniu Louis Koehlera, Lipsk, wyd. Petersa.

ty melismatyczne (także częściej stosowane przez Fielda aniżeli przez Webera) stanowią w twórczości irlandzkiego kompozytora na wskróś już organiczne składniki.

Bardziej ważkie artystycznie znaczenie aniżeli u Webera ma także u Fielda basso ostinato i nuta pedałowa. Częstsze są również u Fielda arpedżiowane akordy (pod tym względem szczególnie znamienny jest Nokturn siódmy C-dur Fielda, którego nieomal każdy takt zawiera raz lub dwukrotnie arpedżiowany akord). A sama melodyka posiada u Fielda większą na ogół aniżeli u Webera falistość, bardziej nas zbliża do melodyki chopinowskiej.

I jeszcze jedno novum Fielda w porównaniu z twórczością fortepianową Webera należy podkreślić: wzbogacenie melodyki nową terminologią muzyczną. Już choćby tylko przegląd jego nokturnów jest w tej mierze pouczający. Oto jakie Field stosuje określenia (wymieniam tylko bardziej typowe): smorzando, piangendo, delicatissimo, dolcissimo, con tenerezza, sotto voce, calando, teneramente, languido, malinconico, mancando[66]). U Webera niejedno z powyższych określeń nie pojawi się ani razu. Ten nowy zasób (u Fielda) terminologii łączy się z nową muzycznie treścią, z melodyką emocjonalnie bardziej stosowaną, wyraźnie zabarwioną nutą marzycielską, księżycowo-osjoniczną, czego w twórczości fortepianowej Webera, zdecydowanie grawitującej w kierunku muzyki wirtuozowskiej, nie stwierdzamy. A znowu fortepianowa twórczość Hummla dystansuje pianistyczną twórczość zarówno Webera jak Fielda przede wszystkim bogactwem figuracyjnym.

Nowymi, a zarazem wysoce frapującymi elementami twórczości fortepianowej omawianego okresu (abstrahuję w tej chwili od twórczości Chopina), są także owe elementy bujnej chromatyki, falistych progresji, barwnych i ruchliwych modulacji oraz kapryśnych fraz melodycznych, jakie pojawiają się u innego z ówczesnych wybitnych kompozytorów, mianowicie u Ludwika Spohra. Mam tu na

---

66) Gdy tabelę określeń dynamicznych i agogicznych, zastosowanych w nokturnach Fielda, porównamy z analogiczną kategorią określeń użytych w nokturnach Chopina, zauważymy wyraźne wzbogacenie u naszego mistrza owej terminologii: appassionato, rubato stretto (lub poco stretto, albo sempre più stretto), agitato (lub poco agitato), con fuoco, animando — oto niektóre z bardziej charakterystycznych określeń, właściwych nokturnom Chopina, a niespotykanych w nokturnach Fielda. Nowe treści muzyczne, a przede wszystkim udramatyzowanie samej kantyleny wywołało pojawienie się w nokturnach Chopina nowej terminologii.

myśli jego Kwintet fortepianowy op. 52, wykonany w Warszawie 17 września 1830 r., a którego jednym z wykonawców był Fryderyk Chopin [67]). Ponieważ wymienione przed chwilą elementy są bardzo znamienne również i dla muzyki Chopina, podaję dłuższy fragment wspomnianego Kwintetu Spohra (fragment z partii fortepianowej):

XI PRZYKŁAD



---

67) W liście do T. Woyciechowskiego pisze Chopin z Warszawy, dnia 18 września 1830 r.: „Wczoraj byłem u Cichockiego, tego grubego, na imieninach. Grałem Quintetto Spohra na fortep. clar. fag. waltornię i flet. Prześliczny. Ale strasznie nie w palec". Chopin zachwycał się także oktetem Spohra, wykonanym w Warszawie (w domu pianisty Kesslera) w październiku 1829 r.


cresc.
dim
p
8
dim
pp
8

W podanym fragmencie zaznacza się również inna charakterystyczna cecha pianistycznej twórczości omawianego okresu, na którą zwrócono już uwagę przy omawianiu dzieł Webera, mianowicie monodyczna faktura niektórych epizodów. Pod tym względem wymowny jest także fragment z II części Koncertu fortepianowego g-moll Ignacego Moschelesa[68]), który obecnie przytaczam:

XII PRZYKŁAD



68) Koncert ten wykonał 15-letni Fryderyk Chopin w Warszawie, dnia 10 czerwca 1825 r.

Z kolei zagadnienie: jakie elementy charakteryzują fortepianową twórczość kompozytorów polskich (warszawskich) trzech pierwszych dziesiątków lat XIX wieku?

Harmonika

Przeważa triada; częste są przewroty trójdźwięków (akordy sekstowe i kwartsekstowe). Stosowane są akordy pochodne (m. in. akord VI stopnia) oraz septymowe (również i septymowe zmniejszone, np. w polonezach Kurpińskiego). Rzadziej występuje akord nonowy; pojawia się też dominanta dominanty (np. u Elsnera). Wskutek alteracji pojawiają się trójdźwięki zwiększone (m. in. w akompaniamencie fortepianowym do pieśni Cecylii Beydale „Bolesław Chrobry" ze zbioru „Śpiewy historyczne", w Polonezie „do słuchania" z r. 1821 Karola Magnusa, w Polonezie C-dur Kurpińskiego), seksty zwiększone (m. in. w niektórych polonezach Alojzego Stolpego). Spotyka się też akord neapolitański, niekiedy pomysłowo figurowany, jak np. w „Polonaise mélancolique" z r. 1822 Wacława Würfla [69]):

XIII PRZYKŁAD



Na marginesie nadmieniam, że analogicznie figurowanego akordu neapolitańskiego użyje Chopin w znanym Walcu As-dur op. 69, dedykowanym Marii Wodzińskiej a pochodzącym już z okresu późniejszego (1836).

Do bardzo często spotykanych w fortepianowej twórczości ówczesnych kompozytorów warszawskich należą też nuty nieharmo-

69) H. Dorabialska „Polonez przed Chopinem", 1938, str. 102. Cztery Polonezy W. Würfla z lat 1819—1822, wydane u Płacheckiego i Letronne'a, znajdowały się przed ostatnią wojną w zbiorach Warsz. Tow. Muzycznego.

niczne; częste są opóźnienia diatoniczne i chromatyczne (polonezy K. Kurpińskiego). Do ulubionych środków harmonicznych owych kompozytorów należą nadto: basso ostinato i nuta pedałowa, której interesującego przykładu dostarcza m. in. fragment akompaniamentu fort. do pieśni J. Elsnera pt. „Zdrada" [70]). Przytaczam ów fragment:

XIV PRZYKŁAD



Enharmonia, zboczenia, alteracje chromatyczne modulujące stanowią również elementy harmoniki omawianej twórczości, której inną z charakterystycznych cech są lidyzmy (ten ostatni element przedostał się do owej twórczości niewątpliwie na skutek ożywionych zainteresowań ówczesnych polskich kompozytorów rodzimą muzyką ludową). Lidyzmy pojawiają się m. in. w Polonezie C-dur K. Kurpińskiego, a bodaj pierwszym kompozytorem, który do muzyki polskiej (wprawdzie nie fortepianowej) wprowadza lidyzmy, jest Jan Stefani. Marsz weselny z jego „Krakowiaków i górali" (r. 1794), osnuty na melodyce ze zwiększoną kwartą, jest pod tym względem znamienny.

Częstą jest progresja — wznosząca się i opadająca (w polonezach M. Szymanowskiej, K. Kurpińskiego, A. Stolpego i innych) — w fakturze zaś stosowany bywa dość często „bas Albertiego", który pojawia się także w najwcześniejszych Polonezach Chopina [71]).

---

[70]) „Wybór pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich na rok 1805"

[71]) O typie harmoniki, jaką posługiwano się u nas w trzech pierwszych dziesiątkach lat ubiegłego wieku, informować także mogą — oczywiście w pewnej tylko mierze — ówczesne polskie podręczniki harmoniczne, które przecież kształtowały w znacznym stopniu „zmysł harmoniczny" i wiedzę harmoniczną niejednego z kompozytorów polskich omawianego okresu. A więc jeżeli chodzi o wspomniany rodzaj podręczników należy wymienić Karola Antoniego Simona „Krótką naukę poznania harmonii", prace K. Kurpińskiego (o których obszernie pisano w nr. 25 Kwartalnika Muzycznego) oraz Józefa Elsnera, którego autograf wykładów z zakresu harmonii (co prawda z wcześniejszego okresu pedagogicznej działalności Elsnera) znajduje się w zbiorach Biblioteki Warszawskiego Tow. Muzycznego. Rękopis ten — o objętości kilkudziesięciu stron — zawiera sporo nutowych przykładów harmonicznych, zaopatrzonych w liczne objaśnienia (pisane własnoręcznie przez Elsnera, w języku jednak jeszcze niemieckim).

Częstą jest figuracja (polonezy Elsnera, Würfla, Kurpińskiego, Stolpego), niekiedy o znacznej pomysłowości i jak gdyby antycypująca figurację chopinowską. Oto ciekawszy w tym względzie przykład (Polonez Magnusa z r. 1821):

XV PRZYKŁAD



Pojawiają się też zwroty melismatyczne (zwracając w tym względzie uwagę na wspomniany przed chwilą Polonez Magnusa). Melodyka wyposażona bywa w różnego rodzaju ozdobniki: tryle, toczki, pasaże, arpedżia, obiegniki, przednutki krótkie i długie (sonaty Elsnera, polonezy Kurpińskiego i inn.). Melodykę wzbogaca także niekiedy faktura fortepianowa o wirtuozowskim zacięciu (wspomniany już Polonez Magnusa) oraz chromatyka, której jednego z ciekawszych przykładów dostarcza solo fortepianowe pieśni Fr. Lessla pt. „Jan Tarnowski" („Śpiewy historyczne").

Przytaczam ów fragment:

XVI PRZYKŁAD



Znamiennym także elementem melodyki niektórych utworów kompozytorów warszawskich z pierwszych lat XIX wieku jest triola; występuje ona w kompozycjach zwłaszcza o wyraźnie polskim zabarwieniu (w mazurach i mazurkach). Triola ta ma jednak często zabarwienie konwencjonalne (jak w mazurkach Kurpińskiego czy Elsnera), ale niekiedy posiada już wiele świeżości, choć ją tłumi zarówno konwencjonalny akompaniament jak i zwroty melodyczne o niewybrednym gamowym pochodzie dźwięków. Oto dwa fragmenty z Mazura na fortepian (z r. 1829) Józefa Damsego, jednego z popularniejszych podówczas kompozytorów warszawskich:

XVII PRZYKŁAD



I te fragmenty również niejako antycypują pewne pomysły Chopina, typowe dla jego sztuki, zwłaszcza te, których rodowód wy-

wodzi się z polskiej muzyki ludowej. Pierwsze dwa takty Mazura Damsego są już przecież zapowiedzią niektórych motywów Walca As-dur op. 42 Chopina, triole zaś z tego Mazura naprowadzają wprost na podobne tak liczne zwroty w mazurkach naszego mistrza.

Innym rysem melodyki twórczości fortepianowej kompozytorów warszawskich omawianego okresu — pojawiającym się zresztą nader rzadko — jest stosowanie techniki imitacyjno-polifonicznej, której przykłady znajdujemy zwłaszcza we wcześniejszych polonezach fortepianowych (na 4 ręce) Józefa Elsnera oraz w niektórych polonezach Kurpińskiego [72]). Także i tego szczegółu nie należy pominąć, Chopin bowiem w pewnych okresach swej warszawskiej twórczości przejawia właśnie zainteresowanie dla owej techniki, co było niewątpliwie spowodowane przede wszystkim studiami u prof. Józefa Elsnera.

Wreszcie szczegół raczej już formalny, lecz wiążący się także z twórczością Chopina, mianowicie stosowane przez ówczesnych kompozytorów warszawskich skrzyżowanie rąk w odpowiednich partiach utworu. Maniera ta występuje przede wszystkim w kompozycjach Michała Kl. Ogińskiego [73]).

Formy

Szczególnie ulubionymi fortepianowymi formami muzycznymi kompozytorów warszawskich okresu młodości Chopina są: polonez, mazur (i jego odmiana mazurek) oraz walc, co podkreśliły już powyższe dane statystyczne. Również i inne formy taneczne, jak anglez, kontredans, kotylion są uprawiane przez owych kompozytorów, ale już w stopniu znacznie mniejszym.

Z form muzyki nietanecznej uprawiane są: rondo oraz wariacje. Także i marsze są dość licznie komponowane. Rzadziej natomiast pojawia się forma sonaty, którą uprawia głównie — zresztą sporadycznie — Józef Elsner.

Z bardziej charakterystycznych cech tej twórczości należy wymienić tendencję do spolszczenia, unarodowienia nawet takich form, jak sonata czy rondo, wszakże Elsner środkowy fragment swej Sonaty fortepianowej D-dur opiera na motywice polskiej muzyki ludowej, pisząc także ronda „à la Mazurek“ i „à la Krakowiak“. Spol-

---

72) H. Dorabialska „Polonez przed Chopinem“, 1938, str. 86 i 93.

73) Skrzyżowanie rąk stosuje Chopin m. in. w Polonezach z okresu warszawskiego: g-moll (z r. 1817), As-dur (z r. 1821), Ges-dur (z r. 1829).

szczone fortepianowe ronda komponują nadto w Warszawie w początkowych latach XIX wieku: Józefina Potocka („Rondo na Krakowiak"), Joachim Kaczkowski („Rondo à la Polonez"), T. Grem („Rondo à la Polacca"), H. G. Lenz („Rondo à la Polska"), W. Würfel („Rondo à la Polacca"), J. Nowakowski („Rondo à la Polacca").

Przejawia się również tendencja do podkreślenia w pewnych formach muzyki fortepianowej już zasadniczo polskich cech bądź regionalnych, bądź rodzajowych. Pojawiają się wszakże w Warszawie w latach 1815—1830 mazury o następujących nazwach: „Mazur kujawski" (J. Stefaniego), „Mazur kujawsko-narodowy" (Puchalskiego), „Mazur litewski" (Czapka), „Mazur podlaski" (anonimowego autora), „Mazur romantyczny, „Mazur wiejski" (na okrężne) itd. A znowu dość znamienną cechą wariacji fortepianowych jest posługiwanie się tematem najczęściej nie własnym, zaczerpniętym przeważnie z muzyki operowej.

W odniesieniu do formy poloneza, uprawianego przez licznych ówczesnych kompozytorów warszawskich, należy zaznaczyć, iż forma ta posiada na ogół strukturę potrójnego da capo, a niektóre walce owych kompozytorów (m. in. walce Komana, wyd. u Klukowskiego w r. 1828) mają — w przeciwieństwie np. do walców Schuberta — kodę. O szczegółach tych wspominam dlatego, że zarówno formą potrójnego da capo (w polonezach) jak i kodą (w walcach) Chopin posługiwać się będzie niejednokrotnie.

Oprócz powyższych ściśle fortepianowych form znaczne zainteresowanie przejawiają kompozytorzy warszawscy w pierwszych dziesiątkach lat XIX w. formą pieśni solowej z tow. fortepianu. Już w wydawnictwie Elsnera („Wybór pięknych dzieł muzycznych") pojawia się ów gatunek wokalistyki. a od daty ukazania się w Warszawie „Śpiewów historycznych" Niemcewicza (1816) z muzyką ówczesnych kompozytorów warszawskich rodzaj tej twórczości będzie u nas coraz powszechniejszy [74]).

---

74) W r. 1817 ukazuje się drukiem w Warszawie wspomniany wyżej zbiór 8 piosenek S. Okraszewskiego z muzyką J. Kaszewskiego, K. Kurpińskiego i Kratzera. W kilka lat później Letronne i Klukowski wydają „Roczniki damskie" pt. „Flora", zawierające m. in. pieśni i piosenki z muzyką Kurpińskiego, Elsnera, Szymanowskiej i in. Ten typ wokalistyki pojawia się w owych latach także i w innych warszawskich publikacjach. Ukazują się też pojedyncze egzemplarze pieśni i piosenek (J. Dobrzyńskiego, Kratzera i in.).

III

WPŁYWY

Do dnia 2 listopada 1830 r. Chopin przebywa w Warszawie — więc przez lat kilkanaście twórczość jego w tym właśnie środowisku rozwija się i dojrzewa, w środowisku — jak uwydatniły wyżej podane fakty — nacechowanym wzmożonym tętnem życia muzycznego. Doniosłą pozycją ruchu muzycznego ówczesnej Warszawy były koncerty z udziałem często bardzo wybitnych sił artystycznych, urządzane bądź w salach publicznych, bądź w domach prywatnych. Chopin na koncertach tych bywał często i dostarczały mu one okazji do poznawania literatury muzycznej dawniejszej, nowszej i najnowszej. Dzięki również przedstawieniom w Teatrze Narodowym, studiom w Konserwatorium oraz zasobnym w repertuar muzyczny ówczesnym księgarniom warszawskim pogłębiał Chopin znajomość owej literatury. A jako umysłowość niezmiernie wrażliwa i chłonna, młodociany artysta ulegał w tym zwłaszcza okresie — w latach pobytu w Warszawie — różnorodnym wpływom muzycznym, przyswajając sobie pewne cudze koncepcje bądź tematyczne czy motywiczne, bądź harmoniczne czy figuracyjno-melismatyczne. Już przykłady podane w poprzednich wywodach w związku z charakterystyką twórczości fortepianowej kompozytorów z przełomu XVIII i XIX wieku rzuciły pewne światło na poruszone w tej chwili zagadnienie. Obecnie problem ten bardziej rozwijam.

Rozpoczynam od wpływów muzyki klasycznej.

Hugo Leichtentritt w monografii o Chopinie[75]) pisze w odniesieniu do okresu młodości artysty: „man wird wohl nicht irre gehen in der Annahme, dass Chopin (bei Żywny) das Wohltemperierte Klavier, vielleicht auch Suiten u. a. von Bach spielte, wie auch Sonaten von Haydn, Mozart, Beethoven". Nie ulega wątpliwości, że Chopin także w czasie studiów u Elsnera, swego profesora harmonii i kontrapunktu, poznawał twórczość Bacha i klasyków wiedeńskich, jak również na różnych warszawskich koncertach symfonicznych i kameralnych (o których obszerniej mówiliśmy poprzednio). Że młodociany Chopin znał twórczość tych mistrzów, dowodzą niektóre jego dzieła zwłaszcza z okresu warszawskiego. Właśnie o nich będzie w tej chwili mowa.

---

[75]) Hugo Leichtentritt „Frédéric Chopin" Berlin 1905, str. 9

L. Bronarski, pisząc swego czasu o pewnych reminiscencjach u Chopina [76]), zwrócił słuszną uwagę na motywiczne pokrewieństwo pierwszych dwóch taktów Sonaty Chopina c-moll op. 4, z początkiem drugiej Inwencji dwugłosowej B a c h a. Ale ta sama Sonata dowodzi zarazem pewnych wpływów b e e t h o v e n o w s k i c h — słusznie więc H. Opieński [77]) pisal w odniesieniu do części pierwszej owej Sonaty, iż „początek opracowania tematów jest zupełnie klasyczny w sensie pierwszej maniery Beethovena". Wpływy beethovenowskie wykazuje również ostatnia część tej Sonaty, znamienne są pod tym względem pasaże na łamanych akordach zmniejszonej septymy, powierzane bądź lewej, bądź prawej ręce i oparte zazwyczaj na wytrzymanych akordach. A początkowy motyw ostatniej części Sonaty Chopina op. 4 wywodzi nawet prawdopodobnie swój rodowód z Tria fort. op. 1 nr 3 Beethovena. Znamienne są przecież następujące fragmenty:

XVIII PRZYKŁAD

Beethoven — Finale z III Tria fort. op. 1:



XIX PRZYKŁAD

Chopin — Finale z Sonaty fort. op. 4 (rok 1828):



I sądzę, że to już nie przypadek, iż Chopin motyw ten umieścił także w Finale (jak Beethoven), że zastosował tę samą tonację

---

76) L. B r o n a r s k i „O kilku reminiscencjach u Chopina", Kwartalnik Muzyczny, 1929, nr 5

77) H. O p i e ń s k i „Sonaty Chopina". Kwartalnik Muzyczny", 1929, nr 2

(c-moll), ten sam takt (alla breve), to samo nieomal tempo (Beethoven — Prestissimo, Chopin — Presto), ale wyraźna świadoma reminiscencja.

W latach 1827—28 Chopin pisze swe wspaniałe Wariacje „Là ci darem la mano"; w lewej ręce umieszcza biegniki trzy razy wiązane, które swym rysunkiem bardzo znowu przypominają partię lewej ręki beethovenowskiego Andante z VII Tria fort. op. 97. Podaję i te przykłady:

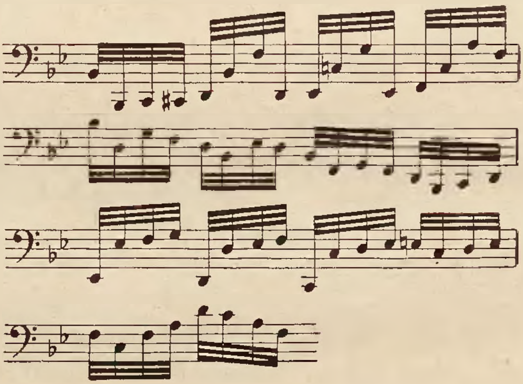
XX PRZYKŁAD

Beethoven — partia lewej ręki z VII Tria fort. op. 97 (Andante):



XXI PRZYKŁAD

Chopin — partia lewej ręki z III wariacji „Là ci darem la mano":



Kiedy Robert Schumann omawiał w r. 1831 wspomniane przed chwilą Wariacje Chopina na łamach swego czasopisma „Neue Zeitschrift für Musik" wyraził się, że dzieło to mogłoby być napisane przez Beethovena lub Schuberta, a „Euzebiusz" schumannowski określa nawet sztukę Chopina na podstawie Wariacji „Là ci darem la

mano" jako prowincję w państwie beethovenowskim. I w tymże samym piśmie Schumann wyraził się jeszcze (oczywiście w przenośni), że „Chopin pobierał naukę u Beethovena, Schuberta, Fielda". Nie ze wszystkimi zwrotami Schumanna można się zgodzić, zwłaszcza ze zdaniem określającym sztukę Chopina „jako prowincję w państwie beethovenowskim", wpływy bowiem Beethovena w twórczości Chopina są zupełnie sporadyczne i raczej związane wyłącznie z niektórymi tylko jego dziełami okresu warszawskiego; niemniej stwierdzenie w Wariacjach op. 2 istnienia pewnych elementów beethovenowskich było słuszne.

Inne przypuszczalne reminiscencje z Beethovena; jedna z nich frapująca. Beethoven w drugiej części swego fortepianowego Koncertu c-moll op. 37 (napisanego w r. 1800), stosuje mianowicie następującą opadającą progresję melismatyczną:

XXII PRZYKŁAD



Chopin w swym Koncercie fort. (z r. 1829) używa następującego zwrotu (cz. II):

XXIII PRZYKŁAD



Fraza chopinowska niewątpliwie przewyższa beethovenowską większą bujnością rysunku, ale „wyjściowe punkty" motywu u Chopina są te same, co u Beethovena (u Beethovena: h-ais-gis, więc sekunda mała plus sekunda wielka, u Chopina: as-g-f, więc również te same interwały).

Frygizmy, zastosowane przez Chopina m. in. w Nokturnie cis-moll op. 27 nr 1, w Walcu cis-moll op. 64 nr 2, w Preludium

cis-moll op. 45, w Mazurku cis-moll op. 41 nr 1, czyż nie przypominają analogicznych, bardzo przy tym typowych zwrotów, użytych przez Beethovena w pierwszej części jego Sonaty „Księżycowej" (skomponowanej również w tonacji cis-moll)? Sama zaś kompozycja Beethovena mogła być według wszelkiego prawdopodobieństwa znana Chopinowi już w Warszawie, skoro ukazuje się ona drukiem w Wiedniu (u J. Cappiego w marcu 1802 r.), a księgarze i wydawcy warszawscy w dużych ilościach sprowadzali z zagranicy — jak to już zresztą zaznaczono wyżej — utwory różnych kompozytorów.

Liszt twierdził, że Chopin nie gustował zbytnio w muzyce Beethovena, a Delacroix w pamiętnikach swych zamieścił na ten temat następującą notatkę (powstałą jakoby z osobistych zwierzeń Chopina): „Tam, gdzie Beethoven jest ciemny i zdaje się nie zachowywać jedności, przyczyną nie jest rzekoma oryginalność nieco dzika, jaką mu się zaszczytnie przypisuje, ale to, że zbacza od odwiecznych prawideł, Mozart nie czyni tego nigdy" [78]). Ale przecież gdy Chopin w r. 1829 usłyszy po raz pierwszy na koncercie kameralnym w Warszawie u Kesslera Trio C-dur Beethovena, jest głęboko wzruszony muzyką tego niezwykłego dzieła i niebawem tak się wyrazi w liście do Tytusa Woyciechowskiego: „coś podobnie wielkiego dawno nie słyszałem" Ta wypowiedź jest znamienna właśnie dla młodocianego Chopina, który w okresie warszawskim także i w dziełach mistrza z Bonn znajduje dla siebie twórcze impulsy [79]).

A stosunek Chopina w czasach warszawskich do innych klasyków wiedeńskich: Haydna i Mozarta? Niewiele na ten temat można powiedzieć. Wariacje chopinowskie op. 2 na temat mozartowski są chyba jedyną pozytywną odpowiedzią na postawione wyżej pytanie.

Ale w odniesieniu do przypuszczalnych wpływów Haydna na warszawską twórczość Chopina nasuwa się pewne zagadnienie nie-

---

78) Cytuję z artykułu H. Opieńskiego „Sonaty Chopina", Kwart. Muz., 1929, nr. 2, str. 155.

79) Będąc już na obczyźnie pisze Chopin (we Wiedniu 1831 r.) wraz z głośnym skrzypkiem Slavikiem „Wariacje na temat z Beethovena, nie wydane zresztą nigdy" — jak zaznacza Zdz. Jachimecki („Fryderyk Chopin", Kraków 1927, str. 17).

wątpliwie intrygujące. Mam tu na myśli konstrukcję pierwszej części wspomnianej młodzieńczej Sonaty fortepianowej Chopina op. 4. Podkreślano już niejednokrotnie „wadliwą“ budowę tej części, polegającą na braku zarówno tonalnego jak rodzajowego kontrastu pomiędzy tematami ekspozycji (drugi temat — jak wiadomo — zbudowany jest z fragmentu tematu pierwszego). Tę „wadliwość“ przypisywano nawet niedostatecznie opanowanej przez Chopina wiedzy muzycznej. Czy jednak na młodocianego Chopina, komponującego Sonatę op. 4, nie oddziaływały może wpływy właśnie Haydna, ściślej mówiąc niektórych jego sonat fortepianowych, budowanych techniką sonat epoki przedklasycznej, a która właśnie posługiwała się w konstrukcjach sonatowych (części pierwszych) tworzywem jednogatunkowym (oba tematy ekspozycji i przetworzenie z tego samego materiału)[80]. Pod tym względem znamienną jest m. in. Sonata fortepianowa Haydna nr 6 D-dur (Cott nr 335), której część pierwsza posługuje się właśnie jednogatunkowym tematycznie materiałem. Identyczną technikę zastosował również w jednej ze swych sonat („Sonata na fortepian ze skrzypcami i wiolonczelę“) profesor Chopina Józef Elsner[81]. Powyższe uwagi usuną może zarzuty o „wadliwości“ konstrukcyjnej pierwszej części Sonaty fort. c-moll Chopina.

Należy wspomnieć o jeszcze jednym głośnym swego czasu kompozytorze okresu klasycznego, kompozytorze, którego twórczość w pewnym stopniu zasiliła młodocianą sztukę Chopina, mianowicie o Danielu Steibelcie (1755—1823), autorze m. in. licznych sonat fortepianowych i rond, dostępnycr dla każdego muzyka warszawskiego sprzed stu kilkudziesięciu laty (utwory Steibelta sprowadzane były bowiem przez ówczesne warszawskie księgarnie i magazyny muzyczne). Oto fragment „Wielkiej Sonaty“ op. 64 Steibelta[82]:

---

80) Zapewne pod wpływem owej maniery wczesnoklasycznej także i Beethoven temat drugi ekspozycji sonatowej wywodzi niekiedy z tematu pierwszego — przykład: Sonata fort. f-moll op. 57.

81) Alina Nowak „Sonaty Józefa Ksawerego Elsnera“, Kraków 1936, str. 50.

82) Patrz „L'Arte Antica e Moderna scelta di composizioni per pianoforte“. Volume VI. Edizioni Ricordi. Nadmieniam również przy sposobności, że twórczość Daniela Steibelta wywarła także pewien wpływ na niektóre kompozycje Józefa Elsnera — mam tu na myśli jego sonaty. Ulegał też wpływom Steibelta wspomniany w pracy kilkakrotnie Wacław Würfel.

XXIV PRZYKŁAD



Jeżeli urywek ten porównamy z fragmentem Tria fort. op. 8 Chopina, zastanowić nas musi duże podobieństwo: ta sama tonacja (Es-dur), liczne, bardzo podobne melismaty, arpedżiowane akordy, to samo tempo (adagio), a przede wszystkim bardzo zbliżone „barwą" i charakterem tematy obu fragmentów. Że i w tym wypadku zachodzi świadoma reminiscencja — fakt to niewątpliwie bezsporny. Oto fragment z Tria op. 8 Chopina (Adagio, partia fortepianowa):

XXV PRZYKŁAD



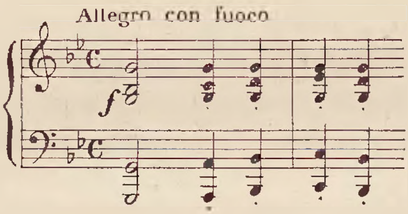
Przechodzę do wpływów p r e r o m a n t y k ó w i wczesnych r o m a n t y k ó w.

Rozpoczynam od H u m m l a.

Jak zaznaczono wyżej, zbiorowe wydanie dzieł tego fenomenalnego pianisty i kompozytora było w Warszawie do nabycia już w r. 1825. Chopin z dużym zapewne zainteresowaniem studiował owe utwory. Z tego żywego zainteresowania przeniknęły różne składniki twórczości hummlowskiej do dzieł Chopina, pochodzących zarówno z okresu warszawskiego jak i późniejszego. Spójrzmy z kolei na tę dziedzinę wpływów.

W latach 1828/29 Chopin pisze wspomniane przed chwilą Trio fortepianowe, rozpoczynające się następującym tematem:

XXVI PRZYKŁAD



Hummel w Septecie op. 74, którym to dziełem Chopin w młodości szczególnie się zachwycał, posługuje się w pierwszych taktach tematem niemal identycznym (partia fortepianowa):

XXVII PRZYKŁAD



W tejże części pierwszej Septetu op. 74 Hummel posługuje się następującymi zwrotami:

XXVIII PRZYKŁAD

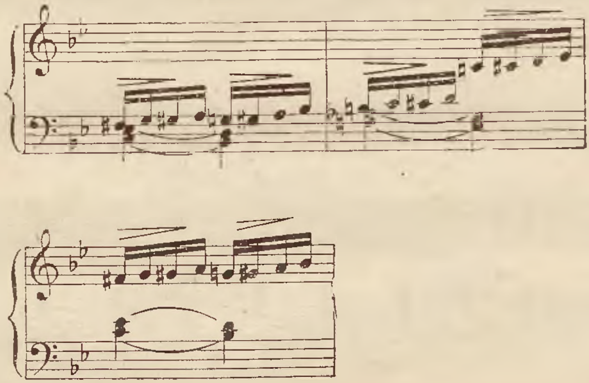


XXIX PRZYKŁAD



W Trio fort. op. 8 Chopina (Finale):

XXX PRZYKŁAD



XXXI PRZYKŁAD



Zwracam tu uwagę w szczególności na zastosowane zarówno przez Hummla jak i Chopina wielkie i małe septymy oraz łamane w tym samym zwrocie oktawy w prawej ręce (przykład drugi).

Dnia 20 października 1829 r. Chopin donosi z Warszawy swemu przyjacielowi T. Woyciechowskiemu, przebywającemu wówczas w Poturzynie w Lubelszczyźnie, że „Kessler co piątek daje u siebie małe muzyczki. Tam się wszyscy schodzą i grają, nie ma nic naprzód układanego, tylko co się nawinie w kompanii, to się gra. I tak zaprzeszłego piątku był koncert Riesa cis-moll w kwartecie, było T r i o H u m m l a E - d u r (podkr. moje)... Quatuor księcia Ferdynanda Pruskiego alias Dusseka...". W latach 1829—30 Chopin pracuje m. in. nad „Fantazją Polską" op. 13 na fortepian z orkiestrą oraz nad Koncertem fortepianowym e-moll (który kończy w sierpniu 1830 r.). I rzecz znamienna, że do tych dzieł przenikają wyraźnie nie tylko poszczególne — nawiasem mówiąc bardzo ożywione — figuracje, podobna monodyczna w różnych fragmentach technika pianistyczna i podobne elementy harmoniczne (m. in. z upodobaniem stosowana i o identycznym zabarwieniu harmonicznym nuta pedałowa), ale także identyczna tonacja (E-dur), a nawet podobne koncepcje tematyczne, właściwe „Wielkiemu Triu" fortepianowemu op. 83 Hummla [83]). Wymowne są pod tym względem następujące przykłady:

XXXII PRZYKŁAD

J. N. Hummel — trzy fragmenty z III części „Wielkiego Tria" fort. op. 83 (Rondo):

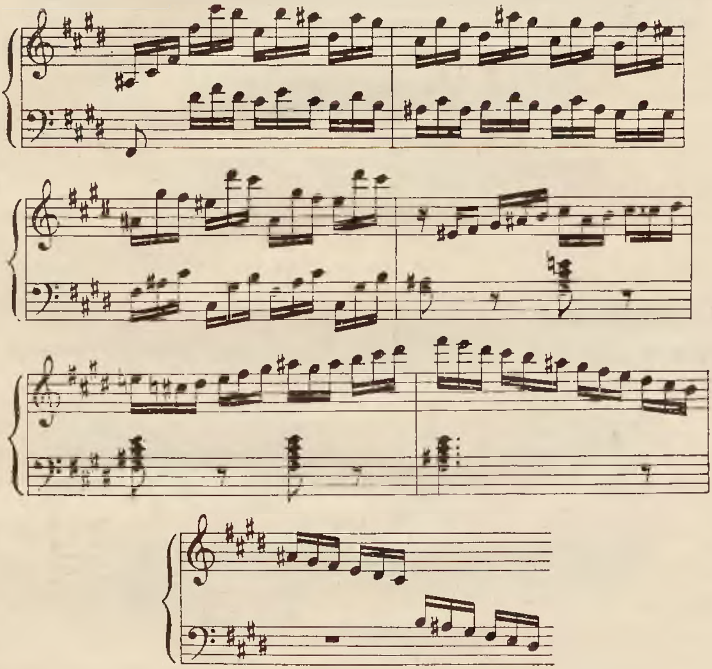


[83]) Dokładny tytuł Tria fortepianowego E-dur Hummla jest następujący: Grand Trio per il pianoforte, violino e violoncello composto e dedicato al stimatissimo Signore J. B Cramer in Londra dal Suo sincero Amico J. N. Hummel. Presso C. F. Peters. Na egzemplarzu, z którego korzystałem, była pieczęć Warszawskiej Księgarni i składu nut G. Sennewalda przy ul. Miodowej nr 481, a o wydawcy tym wspomina już Fryderyk Chopin: „...Sennewald, kompanista Brzeziny, prosił mię o mój portret" — pisze Chopin w liście do T. Woyciechowskiego z dnia 27 marca 1830 r.

XXXIII PRZYKŁAD



XXXIV PRZYKŁAD



XXXIV PRZYKŁAD

Chopin — dwa fragmenty z III części Koncertu c-moll op. 11 (Rondo):





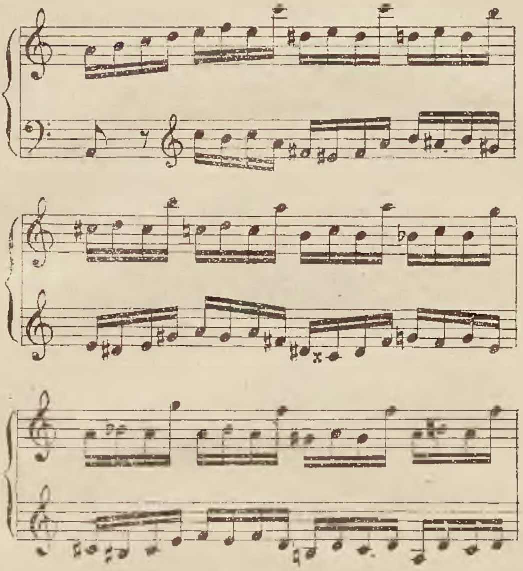
XXXVI PRZYKŁAD

Chopin — „Fantazja Polska" op. 13 (piąty takt przed „Tematem Karola Kurpińskiego"):



Wzorem drugiego fragmentu z „Wielkiego Tria" Hummla rozwija się inwencja chopinowska w środkowym fragmencie (od taktu 33) Etiudy Ges-dur z op. 10, nad którym to zbiorem Chopin pracował już, jak wiadomo, w okresie warszawskim. I z tego także zbioru pochodząca Etiuda cis-moll (czwarta) wskazuje na bardzo wyraźne pokrewieństwo z inwencją hummlowską. Hummel bowiem w trzeciej części swego Koncertu fortepianowego a-moll (bez wątpienia znanego Chopinowi w Warszawie) używa następującej, charakterystycznej motywicznej figuracji:

XXXVII
PRZYKŁAD



U Chopina (Etiuda cis-moll z op. 10):

XXXVIII
PRZYKŁAD



A skoro mowa o Etiudach Chopina op. 10, powtarzam powstałych częściowo już w Warszawie, niepodobna tu nie omówić „Szkoły fortepianowej" Hummla, która —jak zaznaczono w jednym z poprzednich rozdziałów — ukazała się drukiem w Wiedniu w r. 1828, w Warszawie była do nabycia w r. 1829. I ta właśnie „Szkoła", znana Chopinowi już w kraju, wywarła niewątpliwie pewien wpływ na rozwój jego pianistycznej techniki. Bo gdy zapoznajemy się z owym mnóstwem ćwiczeń, zwłaszcza drugiego tomu „Szkoły fortepianowej" Hummla, zwracają uwagę m. in. ćwiczenia na rozłożonych akordach o rozpiętości decymy. Znamienny jest także dla ćwiczeń tych inny szczegół, mianowicie że przy septymach i oktawach łamanych stosowane jest palcowanie 2—5(!). Oto dwa ćwiczenia ze „Szkoły" Hummla, charakterystyczne dla powyższych szczegółów:

XXXIX PRZYKŁAD
str. 228 „Szkoły"



XL PRZYKŁAD
str. 301 „Szkoły"



W odniesieniu do zacytowanych przykładów zwracam szczególniejszą uwagę zwłaszcza na przykład drugi, jako posługujący się odległościami nony i decymy, jak również na palcowanie w ostatnich dwóch szesnastkach (g^1—g^2 palcami 2 i 5), pierwsza bowiem Etiuda Chopina z op. 10 posługuje się właśnie interwałami odległymi, wymagającymi niezwykle elastycznej i palcowo wyrobionej ręki. A że „Szkoła fortepianowa" Hummla była dla Chopina „podręcznikiem" pianistycznie nad wyraz cennym — nie ulega wątpliwości [84]).

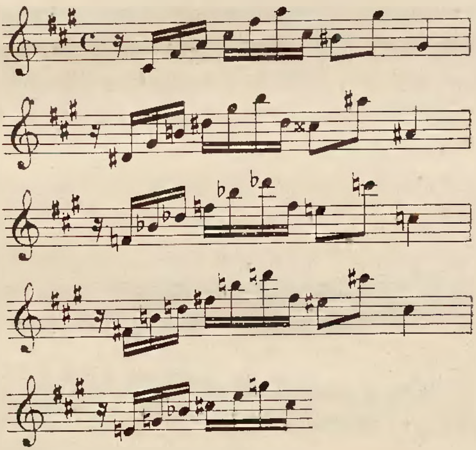
---

84) Dwutomowa „Szkoła fortepianowa" Hummla, słusznie nazwana przez Riemanna („Music - Lexikon", Lipsk 1905, wyd. VI) „eine der ersten rationellen Methoden für den Fingersatz", zawiera przede wszystkim bogactwo pięciopalcówek w obrębie od sekundy do undecymy. Pięciopalcówki te opracowane są zarówno diatonicznie jak chromatycznie, unisonowo jak w interwałach, w różnych przy tym tonacjach, w różnych grupach wartości rytmicznych i z dużym uwzględnieniem progresji. Są tu ponadto ćwiczenia o podwójnych tercjach, kwartach, sekstach, ćwiczenia oparte na różnych typach akordów. Bardzo cenną pozycją „Szkoły" Hummla są również m. in. ćwiczenia wyrabiające pewność odległych rzutów ręki oraz samodzielność i niezależność obu rąk dzięki specjalnym ćwiczeniom dwugłosowym i trzygłosowym. Tę imponujących rozmiarów „Szkołę" uzupełniają przykłady interesujących modulacji oraz kilka fug Bacha, Händla i Hummla.

I jeszcze z innych zapewne względów cenił ją młodociany Chopin. „Szkoła" Hummla łączyła bowiem aspekty ściśle dydaktyczne z aspektami par excellence artystycznymi, dzięki czemu ćwiczenia w niej zawarte zajmowały ucznia w dwójnasób. I niejedno z owych ćwiczeń zawierało również niejako dyspozycję dla utworu o założeniach artystycznie wyższych od technicznego studium w dosłownym sensie tego wyrazu. Wystarczy spojrzeć na następujące trzy „ćwiczenia" z omawianej „Szkoły" Hummla, aby znaleźć potwierdzenie dla wypowiedzianych słów:

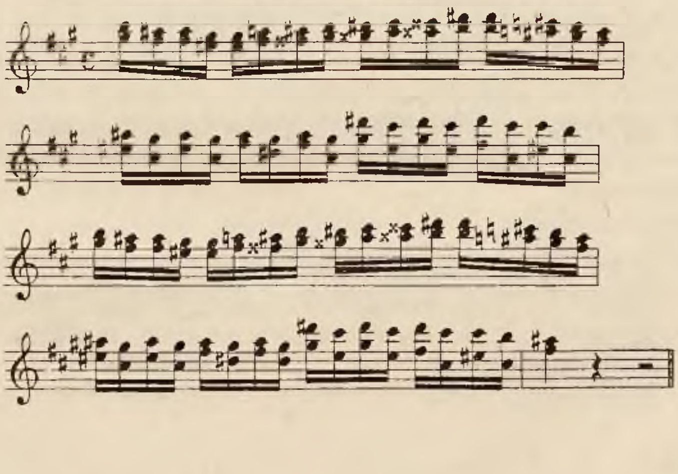
XLI PRZYKŁAD

str. 228 „Szkoły"



XLII PRZYKŁAD

str. 329 „Szkoły"



XLIII PRZYKŁAD

str. 358 „Szkoły“



Że Chopin, jako intelekt twórczy, jako muzyk niezmiernie wrażliwy na dźwięk, jego barwę, piękno, emocjonalność (o czym świadczy m. in. wspaniała, pełna niezmiernie bogatych niuansów kolorystycznych harmonika artysty), znajdował dla siebie jako kompozytora w przytoczonych fragmentach owe dyspozycje „wyższej rangi“ — dowodzą trzy jego utwory, powstałe zresztą w różnych okresach: słynna tercjowa Etiuda gis-moll z op. 25, Walc Des-dur op. 70 nr 3 (z r. 1830) oraz Preludium nr 8 z op. 28. Przytaczam fragmenty tych kompozycji:

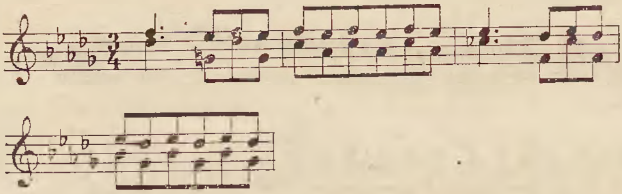
XLIV PRZYKŁAD

Etiuda gis-moll:



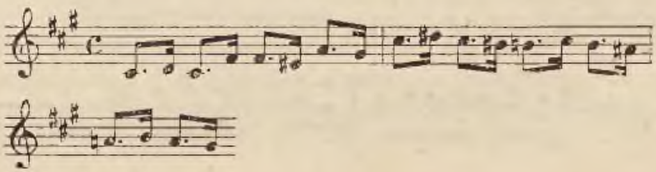
XLV PRZYKŁAD

Walc Des-dur:



XLVI PRZYKŁAD

Preludium fis-moll:



Pomijam w tej chwili ściśle już chopinowskie bogactwo inwencji, przepych chopinowskiej kolorystyki pianistycznej i harmonicznej, zwłaszcza w odniesieniu do Etiudy gis-moll i Preludium fis-moll, zwracam bowiem jedynie uwagę na pewien dość wyraźny związek tych utworów z owymi embrionalnymi, nierozwiniętymi jeszcze artystycznie koncepcjami zacytowanych ćwiczeń Hummla.

Nieomal w tym samym stopniu embrionalne, co niektóre ćwiczenia ze „Szkoły fortepianowej" Hummla, są także inne utwory tego typowego preromantyka, łączącego zindywidualizowany klasycyzm z dojrzewającym już romantyzmem, a które to utwory wykazują również pewien związek z twórczością Chopina. Mam tu na myśli fortepianowe Preludia Hummla „dans tous les 24 tons majeurs et mineurs" — jak brzmi podtytuł tej cyklicznej kompozycji. Dzieło to było przypuszczalnie znane Chopinowi w Warszawie, skoro — jak zaznaczono w poprzednich wywodach — już w r. 1825 jest do nabycia w miejscowych księgarniach zbiorowe wydanie kompozycji Hummla [85]).

Preludia fortepianowe Hummla składają się z 24 utworów. Są to kompozycje bardzo krótkie, liczące po 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 i 13 taktów. Jednym z bardziej charakterystycznych rysów tych miniaturowych utworów jest ich nuta w pewnym sensie „impresjonistyczna", szkicowość, rysunek uwidoczniony w kilku zaledwie liniach. I jeszcze inna znamienna ich cecha: kapryśna, nieustannie falująca melodyka — stąd częste zmiany tempa. To przecież wymowne, że w obrębie jednego, zaledwie kilkutaktowego preludium znajdują się następujące objaśnienia: sostenuto, sempre più mosso, presto, andante (Preludium C-dur): allegro, molto animato, molto ritardando, adagio (Preludium nr 8); andante con moto, stringendo, a tempo, calando (Preludium nr 20) itd. To są szczegóły bez wątpienia ważkie właśnie dla muzyki epoki romantycznej, antycypującej późniejszy impresjonizm, muzykę bezpośrednich nastrojów i kapryśnych konturów melodycznych. A właśnie Preludia fortepianowe Hummla zwiastują już w pewnej mierze ideowy kierunek muzyki doby późniejszej.

Czy Chopin, pisząc swe Preludia, ulegał pewnym reminiscencjom, pochodzącym z Preludiów Hummla? Poniekąd tak. Wymowne w tej mierze jest zwłaszcza Preludium nr 14 Hummla:

---

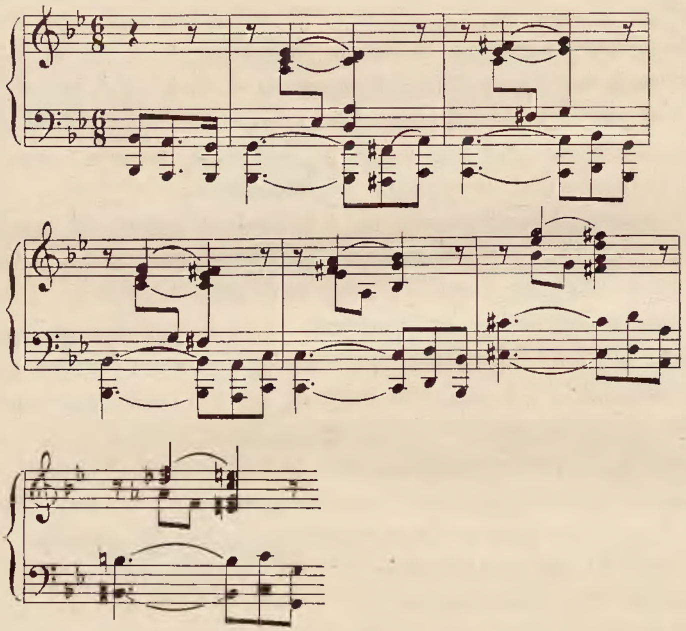
85) Zwracam tu uwagę na cyfrę opusową zbioru Preludiów fortepianowych Hummla, mianowicie 67, wiadomo zaś, że już opusy późniejsze: 74 (Septet), 83 („Wielkie Trio fortepianowe") znał Chopin w czasie pobytu swego w Warszawie.

XLVII PRZYKŁAD



XLVIII PRZYKŁAD

Chopin Preludium op. 28 nr 22



W podanych utworach pewne podobieństwo istnieje niezaprzeczalnie — ta sama w nich narastająca dynamika zasadniczego motywu, wyzyskującego chromatykę i progresję, a nawet bardzo podobny rysunek motywu naczelnego — różnica zasadnicza i ogromna dotyczy emocjonalnej zawartości wspomnianych kompozycji, skali

twórczego polotu i rozmiarów konstrukcji. 7-taktowe Preludium Hummla koncepcji nie rozwija, w każdym razie w stopniu minimalnym, 42-taktowe Preludium Chopina jest koncepcją porywającą w swej grozie i rozpędzie, przy tym genialną w swej skończoności fortepianowej „pieśnią bez słów".

Możliwe też, iż na koncepcję (w sensie formalnym) cyklu Preludiów chopinowskich wpłynęły również (poza „Wohltemperiertes Klavier" Bacha) znane zapewne Chopinowi już w okresie warszawskim 24 Kaprysy P. Rodego (1774—1830), utrzymane we wszystkich tonacjach.

Istnieje także znaczne prawdopodobieństwo, że i ów wspomniany wyżej Wacława Würfla „Zbiór exercycyi w kształcie preludyów ze wszystkich tonów maior i minor" mógł również dostarczyć pewnych impulsów Chopinowi jako autorowi „Vingt quatre Préludes". Zbiór preludiów Würfla według anonsu „Gazety Koresp. Warsz. i Zagr." z dn. 23. IV. 1821 r. miał ukazać się „niezadługo". Przypuszczalnie zbiór ten wyszedł z druku. I wiele mówiące w anonsie tym było następujące zdanie: „T e p r e l u d i a s ą w n a y n o w s z y m r o d z a j u" (a więc ze słów tych wynika, że anonsowane utwory były istotnie skomponowane). A nieco dalej w tymże samym anonsie czytamy: „Spodziewać się należy, iż muzykalna publiczność mile przyjmie dzieło, które oznaczając się talentem autora, łączy użytek z przyjemnością".

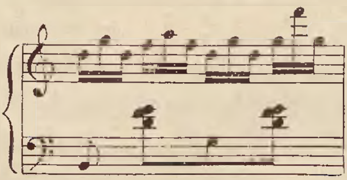
Jeżeli weźmiemy pod uwagę, że Würfel zarówno jako pianista jak i kompozytor reprezentował typ artysty epoki romantycznej (ówczesna prasa warszawska podkreślała bowiem w grze Würfla obok „mocy, dokładności i gładkości" także i „t k l i w o ś ć", a więc organiczną cechę romantyzmu w ogóle, kompozycje zaś Würfla, wymieniając jego polonezy fortepianowe, odznaczały się m. in. wyraźnie romantycznym wdziękiem i zwrotami charakterystycznymi także i dla twórczości chopinowskiej, o czym świadczy wymownie jeden z podanych wyżej przykładów) — to właśnie owo zdanie „Gazety Koresp. Warsz.", iż „te preludia są w najnowszym rodzaju" nasuwa przypuszczenie, że młodociany Chopin, wrażliwy na wszelkie twórcze nowości muzyczne, mógł także i ze zbioru Würfla zaczerpnąć pewne impulsy do swych preludiów. Oczywiście jedynie sam zbiór powyższych Preludiów Würfla (nieznanych autorowi niniejszej pracy) mógłby dać w tej mierze odpowiedź konkretną. A co do samego Würfla przytaczam jeszcze cenną notatkę, jaką podaje

Hoesick: „Chopin z Würflem tyle miał sobie do powiedzenia w kwestiach gry fortepianowej, taką przywiązywał wagę do jego wskazówek, tak często grywał z nim razem (w latach ich pobytu w Warszawie — przyp. mój), że niektórzy zaczęli go uważać za ucznia Würfla". (Ferd. Hoesick „Chopin", tom I, str. 49, wydanie nowe).

W środowisku warszawskim Chopin często również słyszy — jak to już zaznaczono wyżej — utwory Johna Fielda. Grywane są wtedy w stolicy jego koncerty fortepianowe, ronda, nokturny. Ale marzycielska nuta pewnej kategorii dzieł irlandzkiego kompozytora szczególnie silnie musiała oddziaływać na równie marzycielskie usposobienie Fryderyka Chopina. Więc też zwłaszcza nokturny oraz Larghetta i Adagia koncertów fortepianowych Fielda, w których właśnie owa marzycielska nuta przejawiała się w sposób szczególnie wymowny, posiadały dla Chopina szczególniejszy urok. Nie dziw więc, że młodociany artysta urokowi temu uległ i niejeden swój utwór zarówno z okresu warszawskiego jak późniejszego przepoił duchem inwencji Fielda, jego specyficzną kantyleną, osjanicznym nastrojem jego muzyki, nie stroniąc nawet od wyraźnych zapożyczeń bądź tematycznych, bądź fakturalnych. To przecież znamienne, że pewien typ figuracji trzeciej części swego Koncertu fortepianowego f-moll, powstałego w Warszawie, Chopin konstruuje według wzoru analogicznych figuracji, zastosowanych także w trzeciej części szóstego Koncertu fortepianowego Fielda [86]) (przy tym Chopin części tej nadaje również charakter ronda, podobnie jak Field). Wspomniane figuracje mają u Fielda następujący rysunek:

XLIX PRZYKŁAD

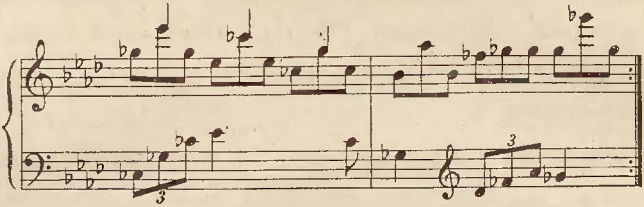




86) VI Koncert fortepianowy Fielda sprowadził magazyn muzyczny Klukowskiego w r. 1823 (z Lipska).

U Chopina:

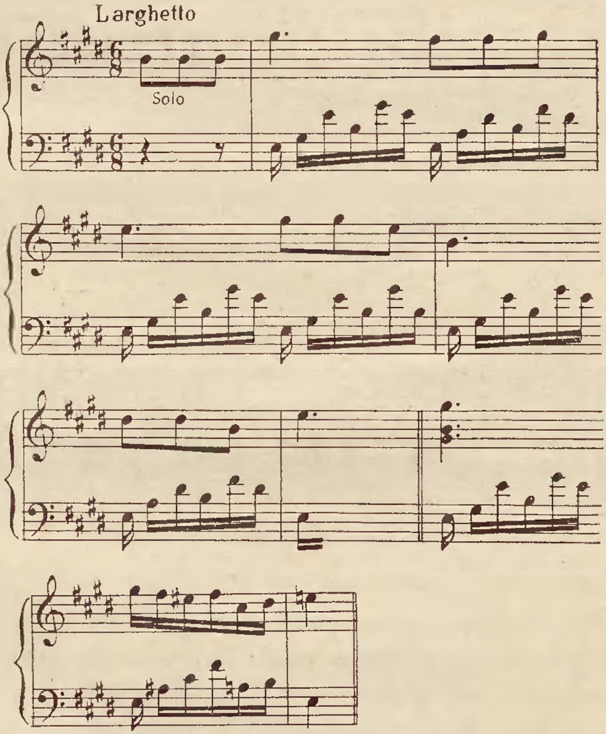
L PRZYKŁAD



Różnice — bardzo przy tym wymowne — dotyczą przede wszystkim rodzaju harmoniki, bez porównania bogatszej, bardziej ruchliwej i bardziej kolorystycznej aniżeli u Fielda, ale rysunek figuracyjny ten sam.

W tymże szóstym Koncercie Field umieszcza Larghetto o następującej kantylenie:

LI PRZYKŁAD



Że inspiracja Chopina w czasie powstawania jego — prawdopodobnie również warszawskiego [87]) — Nokturnu Es-dur op. 9 nr 2 ulegała wpływom powyższej fieldowskiej kantyleny, nie ulega chyba wątpliwości, ale znowu Chopin przewyższa Fielda większą bez porównania ruchliwością modulacyjną i większą bujnością rysunku melodycznego.

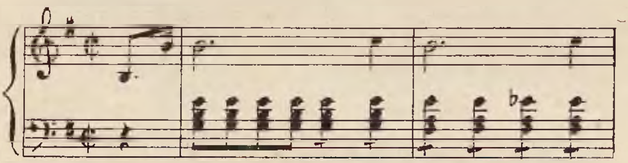
A już sam zbiór Nokturnów Fielda [88]) dostarczył Chopinowi niejednego pomysłu do jego własnych dzieł, powstających w różnych okresach. By nie mnożyć tu odpowiednich przykładów podaję tylko dwa. Fragment z Nokturnu C-dur nr 14 Fielda:

LII PRZYKŁAD



Pierwsze takty Preludium e-moll nr 4 Chopina:

LIII PRZYKŁAD



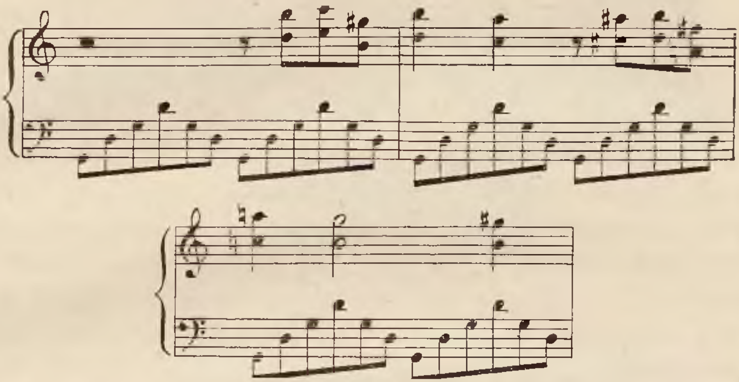
---

[87]) H. Opieński „Chopin", str. 132

[88]) Pierwsze Nokturny Fielda ukazały się w roku 1814 (zob. Groveis: Dictionary of Music and Musicians. Third edition, 1927). I jeszcze jedna informacyjna uwaga: spośród dwudziestu „Nokturnów" Fielda, znanych powszechnie, kompozytor nazwę dał tylko dwunastu utworom z tej grupy dzieł.

Dwa fragmenty z Nokturnów C-dur i c-moll Fielda:

LIV PRZYKŁAD



LV PRZYKŁAD



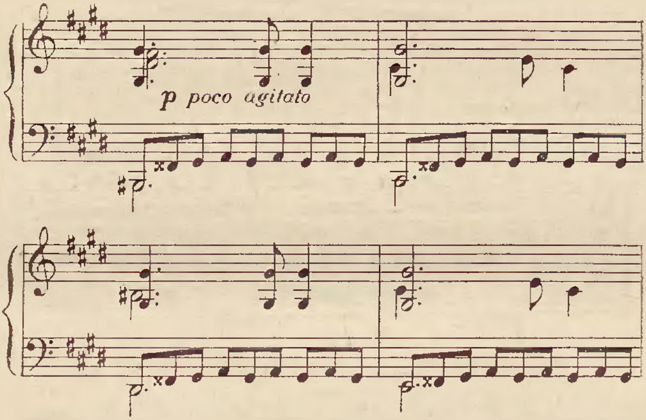
Fragmenty z Nokturnu cis-moll op. 27 nr 1 Chopina:

LVI PRZYKŁAD

a)



b)



Analogie uderzające. Nieomal identyczne rodzaje basso ostinato, prawie taka sama struktura motywiczna fragmentów Nokturnu C-dur Fielda i Preludium e-moll Chopina (różnica dotyczy jedynie odwrotnej kierunkowości drugiego dźwięku motywu: u Fielda kierunek wsteczny, u Chopina — dążący w górę), ta sama diatoniczno-chromatyczna gradacja dolnych dźwięków triol basowych (w przykładach następnych) przy zachowaniu na tych samych stopniach skali pozostałych dźwięków trioli, jak również użycie nuty stałej w głosach górnych przy niewielkim poruszeniu dźwięków im towarzyszących. Ale znowu różnice w rodzaju samego tworzywa muzycznego, w jakości nastroju i osiągniętych efektów artystycznych. Nokturn

C-dur Fielda mógł przypuszczalnie Chopinowi nasunąć częściowo koncepcję czwartego Preludium, ale w zasadniczej swej idei muzycznej i konstrukcji jest owo Preludium produktem inwencji nawskróś indywiwidualnej, par excellence chopinowskiej. Podobną uwagę należy odnieść do następnych dwóch przytoczonych przykładów.

Przechodzę do W e b e r a.

Kiedy w rozdziale „Ówczesna twórczość fortepianowa" omawiałem niektóre elementy dzieł Webera, już implicite zwracałem uwagę na pewne charakterystyczne analogie i pokrewieństwa, zachodzące między wspomnianymi składnikami a odpowiednimi elementami kompozycji chopinowskich. Obecnie kwestię tę bardziej precyzuję.

Przede wszystkim co do spotykanego w utworach fortepianowych Webera akordu D^7, w którym dominanta przed przejściem do toniki dotyka najbliższego tonu górnego. L. Bronarski nazwał ten akord „Chopinowskim" [89]), jako bardzo typowy dla sztuki naszego wielkiego muzyka. Weber akordem tym posługuje się bardzo rzadko, Chopin czyni z owego elementu jeden z istotniejszych składników swej twórczości; ale fakt, że u Webera w r. 1812 i 1822 (I i IV Sonata fortepianowa) pojawia się ów akord, skłania do odpowiednich refleksji. We wspomnianej IV Sonacie występuje nadto niemniej dla harmoniki chopinowskiej znamienny akord septymowy rozwiązany na tercji akordu tonicznego (zob. wyżej podany pierwszy fragment Finale IV Sonaty Webera, takt 4 [90]). Charakterystyczna opadająca progresja dwóch różnych grup rytmicznych (triol łączonych z duolą), a zastosowana przez Webera w tej samej Sonacie (patrz ten sam fragment Finale IV Sonaty), jest również dość istotnym składnikiem sztuki chopinowskiej [91]).

I nie jest też nie do przyjęcia hipoteza, że użyty przez Webera w fortepianowych Sonatach op. 24 i 70 kanon w oktawie mógł Chopina inspirować w kierunku zastosowania identycznej formy kontrapunktycznej w Menuecie jego młodzieńczej Sonaty fortepianowej c-moll op. 4 [92]). Również i pewne zwroty figuracyjne i rytmiczne,

89) L. B r o n a r s k i „Harmonika Chopina", str. 107

90) Por. m. in. z następującymi utworami Chopina: Mazurek op. 17 nr 3, t. 43—44, Preludium op. 28 nr 13, t. 16.

91) Por. Chopina Preludium op. 28 nr 10

92) Kanon w oktawie zastosował Chopin także w „Krakowiaku" op. 14 (w zakończeniu mazurka, w którym klarnet ściśle imituje melodię fortepianu).

7

użyte przez Webera, zastosuje Chopin w niektórych swych utworach z okresu warszawskiego. W trzeciej części Koncertu fortepianowego f-moll posługuje się Chopin następującą figuracją:

LVII PRZYKŁAD



Analogia ze zwrotem Webera wyraźna (patrz wyżej podany fragment z Sonaty Webera op. 49). Zaś motyw Walca Es-dur op. 18 Chopina:

LVIII PRZYKŁAD



ma znowu swój odpowiednik w następującym motywie wcześniej powstałego weberowskiego Ronda op. 60 nr 8 na cztery ręce [93]):

LIX PRZYKŁAD



Słynne zaś weberowskie Polonezy fortepianowe Es-dur (z r. 1808) i E-dur (z r. 1819) oraz głośny Walc „Aufforderung zum Tanz" (z r. 1819), utwory znane zapewne młodemu Chopinowi już w Warszawie, mogły artystę pobudzić do nadania swym polonezom i nie-

93) Na ten szczegół zwrócił uwagę L. B r o n a r s k i („O kilku reminiscencjach u Chopina", Kwartalnik Muzyczny, 1929, nr 5).

którym walcom wyraźnie wirtuozowskiego poloru [94]). A „Concertstück" op. 79 (z r. 1821) inspirował przypuszczalnie (częściowo) temat introdukcji chopinowskiego Ronda op. 16, choć rodowód tego tematu można by również wyprowadzić z „Wielkiego kwintetu" fortepianowego op. 52 Ludwika Spohra, dzieła, którym Chopin w młodości swej zachwycał się i grywał je. Podaję fragment z owego Kwintetu:

LX PRZYKŁAD



LXI PRZYKŁAD

Chopin — Rondo op. 16:



Co do ewentualnych wpływów muzyki **F r a n c i s z k a S c h u b e r t a** na warszawską twórczość Chopina niewiele konkretnego na ten temat można powiedzieć. Ale są pewne szczegóły zastanawiające. Przede wszystkim w jakim czasie ukazują się drukiem pierwsze kompozycje Schuberta? Dopiero na kilka lat przed śmier-

---

[94]) W związku z tym zagadnieniem H L e i c h t e n t r i t t w swych „Analizach dzieł Chopina" (tom I, str. 61) pisze: „Chopin's Walzer gehören in die Reihe von Kompositionen wie Beethovens „Wiener Tänze", Schuberts Tänze und Webers Tänze, von denen besonders das Tanzpoem „Aufforderung zum Tanz" eine deutliche Brücke zu Chopin schlägt".

cią kompozytora, więc w roku 1821, wiedeńska firma wydawnicza Diabelli i Cappi publikuje kilka zeszytów schubertowskich pieśni, wśród ktorych znajdują się między innymi „Król Olch“ i „Małgorzata przy kołowrotku“. W tym okresie ukazują się również w Wiedniu jako opus 9 dwa zeszyty fortepianowych walców Schuberta. Ale utwory te przeważnie 16-taktowe nie są jeszcze rozwiniętą pianistycznie formą walca. Wdzięk jest ich atutem bodaj najistotniejszym. Na krótko przed śmiercią Schuberta ukazują się następne zeszyty jego kompozycji. I jest zupełnie prawdopodobne, że wśród licznych utworów muzycznych, sprowadzanych w latach młodości Chopina przez ówczesnych warszawskich księgarzy i wydawców, znajdowały się także kompozycje Schuberta. W każdym razie znamiennym jest fakt, że pewne, co prawda nikłe, ale niewątpliwie uchwytne reminiscencje z utworów Schuberta stwierdza się w niektórych kompozycjach Chopina okresu warszawskiego. Oto fragment 9 Walca Schuberta ze wspomnianego opusu 9:

LXII PRZYKŁAD



Urywek ten porównajmy z następującym fragmentem Walca e-moll Chopina (op. posthume), powstałego przed wyjazdem artysty z kraju:

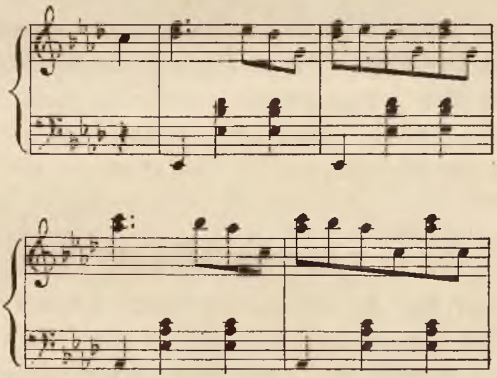
LXIII PRZYKŁAD



Pokrewieństwo wyraźne i nie sądzę, by należało ono do kategorii reminiscencji przypadkowych.

Inne przykłady. Jeden z „Walców sentymentalnych" op. 50 Schuberta (z r. 1825) [95]) zawiera zwrot następujący:

LXIV PRZYKŁAD



Znowu jakby antycypacja podobnych zwrotów, używanych przez Chopina już w latach pobytu w kraju.

Także i w Walcu Chopina E-dur (z r. 1829) dźwięczy niekiedy nuta schubertowska.

Przykład innej reminiscencji. Schubert w jednym ze swych Ländlerów (op. 171, rok powstania 1823) używa tego rodzaju zwrotu:

LXV PRZYKŁAD



95) Fr. Schubert „Tänze" für Klavier zu zwei Handen, Edition Peters

Identyczne ósemkowe charakterystyczne motywy, oparte na opadającej i wznoszącej się progresji i w identycznej tonacji (gis-moll) zastosuje Chopin w Preludium op. 28 nr 12:

LXVI PRZYKŁAD



Przykłady schubertowskich akordów dominantowo-septymowych z sekstą zamiast kwinty oraz przykłady chromatyki schubertowskiej, podane w rozdziale „Ówczesna twórczość fortepianowa", są niewątpliwie również znamiennym przyczynkiem do zagadnienia ewentualnych wpływów twórczości autora „Niedokończonej" na pewne elementy sztuki Chopina.

Wpływy włoskiej muzyki operowej

Teatr Warszawski za czasów młodości Chopina często wystawiał (wzorem lat wcześniejszych) opery kompozytorów włoskich. Pouczająca w tej mierze jest podana wyżej tabela dzieł, figurujących w repertuarze Opery stołecznej w latach 1816—1830. A więc z włoskich oper wystawiono wtedy:

„Sargino", „Gryzeldę" i „Anielę" Ferdynanda Paëra (1771—1839), przedstawiciela późniejszej szkoły neapolitańskiej;

„Operę włoską w podróży" oraz „Śpiewaczki wiejskie" Fioravantiego, jednego z wybitniejszych reprezentantów ówczesnej włoskiej opery buffo;

„Westalkę" Spontiniego, „Lodoiskę" i „Woziwodę" Luigi Cherubiniego oraz 9 oper Rossiniego: „Tankred", „Szczęśliwe oszukanie", „Turek we Włoszech", „Sroka złodziej", „Cyrulik Sewilski", „Włoszka w Algierze", „Otello", „Kopciuszek", „Hrabia Ory".

Młodociany Chopin uczęszcza na owe opery (o czym świadczą poszczególne wypowiedzi w jego listach) — podobają mu się szczególnie niektóre. Gdy w r. 1825 Chopin zamierza wysłać swemu przyjacielowi Janowi Białobłockiemu „coś interesującego", wybór pada na fragmenty z „Włoszki", które łatwo wtedy można nabyć

w ówczesnych warszawskich magazynach muzycznych, publikujących w znacznych nakładach różne nowości muzyczne. Kiedy zaś Chopin wysyłać będzie w r. 1830 list z Warszawy do Tytusa Woyciechowskiego, nadmieni, że „Hrabia Ory ładny, szczególniej instrumentowanie i chóry", dodając: „Finał pierwszego aktu piękny". Do Woyciechowskiego pisze także Chopin w tym czasie: „Zajęła mnie mocno „Agnes" Paëra, bo w niej wystąpiła po raz pierwszy Gładkowska: opera „Agnes" ma wielu antagonistów, którzy sami nie wiedzą dlaczego ganią muzykę... Ale i to jest ładne, muzyka ma wiele rzadkich piękności i przez debiutantkę wybornie zostały oddane".

Oprócz dzieł wyżej wymienionych Chopin w czasie pobytu w Warszawie słyszy również wyjątki z oper włoskich, nie wykonanych jeszcze wtedy przez Warszawski Teatr, słyszy więc (w kwietniu 1830 r. na domowym koncercie u warszawskiego melomana Filipinsa) duet z „Semiramidy" Rossiniego, w tymże samym czasie słyszy fragment z innej opery tegoż kompozytora — z „Mahometa" [96]) oraz (w październiku 1830 r. na swym pożegnalnym koncercie w Teatrze Narodowym) Cavatinę z „Pani Jeziora" [97]) i uwerturę z najnowszej wówczas opery również Rossiniego — z „Wilhelma Tella". Zarówno Cavatina jak uwertura wywierają na Chopinie duże wrażenie.

A już we wczesnej młodości Chopin zapożycza niekiedy do swych kompozycji tematyczne wątki z oper włoskich, ściślej mówiąc z oper Rossiniego, czyni to świadomie, ulegając modzie, jaka panowała w ówczesnym warszawskim świecie muzycznym. W roku więc 1825 Chopin komponuje poloneza, osnutego na melodiach z „Cyrulika" [98]), w roku następnym, pisząc nowego Poloneza, b-moll (tzw. „pożegnalnego", dedykowanego koledze Wilhelmowi Kolbergowi), używa w Trio tematyki z opery „Sroka złodziej".

---

96) „Dopiero 2 reprezentacje były Sroki... Dodano, a raczej wsadzono w ostatni akt po marszu żałobnym modlitwę z Mahometa Rossiniego..." — donosi Chopin w liście do T. Woyciechowskiego z dn. 5 paźdz. 1830 r.

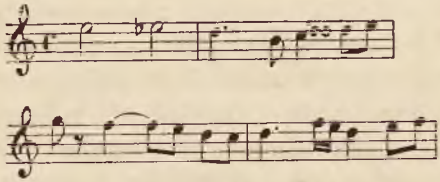
97) Arie zarówno z „Pani jeziora" jak i innych oper Rossiniego publikowali także ówcześni wydawcy warszawscy, u których można było również nabyć kompletne wyciągi fortepianowe z oper różnych kompozytorów (na ów szczegół zwrócono już uwagę w jednym z poprzednich rozdziałów).

98) „Ja też zrobiłem nowego poloneza z Cyrulika, co się dosyć podoba; myślę go jutro dać do litografii" — pisze Chopin w liście z dnia 30 października 1825 r. do Jana Białobłockiego. Ale polonez ten zginął.

W trzy lata później Teatr Narodowy wystawia po raz pierwszy operę Rossiniego „Kopciuszek". Gdy Chopin wysyłać będzie w roku 1829 (3 paźdz.) list do T. Woyciechowskiego nadmieni: „Kopciuszka tutejszego jeszcze nie widziałem". Ale niebawem zapoznał się zapewne z ową operą, skoro w tymże czasie przystępuje do komponowania Wariacji fletowych z tow. fortepianu, opartych właśnie na temacie z „Kopciuszka" [99]).

W r. 1829 Chopin kończy swego Poloneza na fortepian i wiolonczelę op. 3, poprzedzonego introdukcją, zawierającą następującą frazę:

LXVII PRZYKŁAD



Wpływ włoskiej muzyki operowej zupełnie wyraźny. Wpływom tejże muzyki ulega młodociany Chopin również w niektórych fragmentach swego warszawskiego Koncertu fortepianowego e-moll, zwłaszcza w jego części drugiej i ostatniej (początkowe takty, wy-

---

[99]) W związku z tymi Wariacjami Ferdynand Hoesick pisze („Chopin. „Życie i twórczość". Wydanie nowe, Lwów 1932, t. I, str. 178): „Zaczął także, pod świeżem wrażeniem „Kopciuszka" Rossiniego, pisać z jego motywów wariacje na flet, ale je zarzucił dla innych kompozycji, którymi był zaabsorbowany".

Autor niniejszego studium jest w posiadaniu odpisu owych przypuszczalnie autentycznych chopinowskich Wariacji, pochodzących z okresu warszawskiego. Czy jest to istotnie autentyk — trudno z całą pewnością twierdzić, niemniej prawdopodobieństwo istnieje znaczne. Przede wszystkim co do okoliczności, w jakich pisał Chopin swe Wariacje fletowe: 1-o na flecie grywał ojciec Chopina, więc Fryderyk już w domu rodzinnym mógł się niewątpliwie zainteresować owym instrumentem; 2-o w Warszawie w latach młodości Chopina często koncertowali flotrowersiści (fleciści), najczęściej artyści zagraniczni; 3-o młodociany Chopin często słyszał grę fletową na koncertach, urządzanych w domach warszawskich muzyków i melomanów; 4-o w pokaźnej ilości ukazywały się w stolicy w latach 1820—1830 kompozycje na flet, publikowane przez miejscowych wydawców, były to utwory Alojzego Stolpego, J. Niedzielskiego i in. W odniesieniu do samej kompozycji nadmienić należy, iż w dwóch pierwszych wariacjach pojawiają się niekiedy zwroty typowo chopinowskie, w dwóch zaś następnych (w trzeciej i czwartej wariacji) stwierdza się niewątpliwie pewne reminiscencje z „Zaproszenia do tańca" Webera.

kazujące uderzające podobieństwo z jednym z fragmentów tercetu z aktu II „Wilhelma Tella“ [100]).

Po wyjeździe z kraju Chopin zwyczajem warszawskim chętnie uczęszcza na opery włoskie, w szczególności na opery Belliniego, które poznaje w Paryżu i których jest szczerym wielbicielem. W Paryżu zawiera Chopin przyjaźń z Bellinim — bywa u niego, pokazuje mu i przegrywa swe kompozycje. Przyjaźń jest zresztą obustronna i oddziaływanie na twórczość obustronne. Kiedy Robert Schumann w r. 1841 recenzować będzie w swym czasopiśmie „Neue Zeitschrift für Musik“, w obszernym artykule pt. „Neue Sonaten für Pianoforte“, Sonatę b-moll Chopina, użyje następujących zwrotów: „Po tym dostatecznie chopinowskim początku następuje jedna ze znanych nam już u Chopina burzliwie namiętnych części... Ale jest w tej pierwszej części także piękny śpiew, słuchając go wydało się nam jakby z biegiem czasu znikał narodowy posmak właściwy wielu wcześniejszym melodiom Chopina i jak gdyby on czasem zwracał się z pokłonem w stronę Włoch... w stronę południowych śpiewów...“

„W stronę południowych śpiewów“ zwraca się także Chopin w swej jedynej Barkaroli op. 60, w której italianizująca nuta dźwięczy niekiedy zupełnie wyraźnie:

LXVIII PRZYKŁAD



---

100) Na ten ostatni szczegół zwrócił już wcześniej uwagę L. B r o n a r s k i („kilku reminiscencjach u Chopina“, Kwartalnik Muzyczny, 1929, nr 5). I nadmieniam jeszcze na marginesie o dość ryzykownym twierdzeniu H. Bidou, jakoby nuta włoska dźwięczała w „Rondo à la Mazur“ op. 5, wyd. w r. 1828 (kuplet w tonacji B-dur „tranquillamente e cantabile“), Bidou bowiem pisze: „Là, pour la première fois sans doute dans l'oeuvre de Chopin, nous voyons une admirable mélodie, un peu à l' i t a l i e n n e, déroulée sur une période entière“ itd. („Chopin“, Paris 1925, str. 33—34) Sądzę, że imputowanie powyższemu fragmentowi charakteru włoskiego jest pewnym nieporozumieniem, temat ten bowiem ma „koloryt“ właśnie polski, ludowy.

Przykład ten jest szczególnie znamienny dla zagadnienia wpływów muzyki włoskiej w twórczości Chopina, włoska jest tutaj nie tylko kantylena, ale włoska jest również maniera — typu zresztą wybitnie wokalnego — przejawiająca się w zastosowaniu do melodii głównej głosu towarzyszącego w pozycji tercji lub seksty. I ten rodzaj wokalnej dwugłosowości, bardzo charakterystyczny dla muzyki włoskiej, zwłaszcza operowej, jest organicznym elementem niejednego utworu Chopina, by wymienić m. in. Nokturn G-dur op. 37 nr 2 i wspomnianą przed chwilą Barkarolę op. 60.

Na włoskie pochodzenie wskazują również tak typowe dla melodyki chopinowskiej ozdobniki melismatyczne, dla których „pierwowzoru trzeba by — jak pisał Liszt [101]) — szukać w fioriturach starowłoskiej szkoły śpiewu".

Wpływy włoskiej muzyki operowej w twórczości Chopina są na ogół nieznaczne, niemniej znamienne, a ich rodowód wiąże się niezaprzeczenie ze środowiskiem warszawskim, środowiskiem lat dzieciństwa i młodości Chopina, miastem, które szczególnym sentymentem darzyło muzykę włoską i które wyznawało przekonanie, że „wszyscy prawdziwi znawcy i miłośnicy muzyki w ogólności są, a przynajmniej być powinni, miłośnikami muzyki włoskiej". Chopin jako dziecko ówczesnej Warszawy podzielał zapewne ów pogląd [102]).

Wpływy ukraińskiej muzyki ludowej

Pod koniec r. 1828 Chopin komponuje „Krakowiaka" (Grand Rondeau de Concert) na fortepian z orkiestrą; w latach 1829—30 powstaje jego „Fantazja Polska" op. 13. W obu tych dziełach pojawiają się — oprócz rdzennie polskich — tematy, zaczerpnięte z ludowej muzyki ukraińskiej, do której Chopin nawiąże także w jednej z pieśni, jaka powstanie w pierwszych miesiącach po wyjeździe artysty w r. 1830 z Warszawy, oraz w dwóch pieśniach znacznie już późniejszych, napisanych w Paryżu.

Dzieje ukraińskiej muzyki ludowej w naszej twórczości muzycznej nie są jeszcze opracowane, a przecież mają one dość bogaty rozdział. I snują się one od dawnych wieków. Bezpośrednie sąsiedz-

---

101) Fr. Liszt „Chopin" w przekładzie Marii Pomian. Rok 1924, str. 6

102) Młodzieńcze Wariacje Chopina „Souvenir de Paganini", napisane pod wrażeniem koncertów Paganiniego w Warszawie 1829 r. i oparte na temacie weneckiej piosenki ludowej, dowodzą również zainteresowań naszego mistrza muzyką włoską.

two z Ukrainą i ożywione z nią stosunki w różnych okresach naszej dziejowości nie mogły nie mieć wpływu na naszą twórczość muzyczną. Fakt w tym względzie wymowny, że gdy w r. 1630 ukazują się w Polsce po raz pierwszy głośne kolędy Jana Żabczyca („Symfonie Anielskie“) pewna ich ilość była śpiewana na melodie ruskie, ukraińskie. Kiedy w r. 1936 prof. Uniwersytetu Lwowskiego Karol Badecki opublikował pierwszorzędnej wartości naukowej „Polską lirykę mieszczańską“, zamieścił w publikacji tej również kilkanaście pieśni polsko-ruskich, śpiewanych w Polsce siedemnastowiecznej.

Około r. 1780 pojawia się w Warszawie balet pt. „Kozacy“, napisany — jak wspomniano wyżej — przez Harta, kompozytora nadwornego Stanisława Augusta. I jeszcze w XIX stuleciu balet ten jest w Polsce często wystawiany. A interesuje on nas w tej chwili z tego względu, ponieważ zawiera m. in. taneczne melodie kozackie i dumki o charakterze pieśni typowych dla ziem południowo-wschodnich. I także w końcu XVIII wieku pojawia się u nas Symfonia Antoniego Milwida, członka orkiestry klasztornej w Czerwińsku, zatytułowana „Bieda ruska“, zużytkowująca motywy małoruskie.

W pierwszych latach ubiegłego wieku zainteresowanie muzyką ukraińską oraz rosyjską wśród ówczesnych kompozytorów — nie tylko polskich — jest znaczne, wszak Karol Maria Weber pisze fortepianowe „Variations sur un air russe“ („Schöne Minka“); na ten sam temat komponuje wariacje na fortepian, flet (lub skrzypce) i wiolonczelę J. N. Hummel („Adagio, Variazionen und Rondo über ein russisches Thema“ op. 78, wydane w Wiedniu u Tobiasa i Haslingera) oraz tenże kompozytor pisze fortepianowe Rondo, osnute na temacie ruskim. W Warszawie miejscowy nauczyciel muzyki, pianista i kompozytor Maurycy Ernemann publikuje (w r. 1820) swe „Nowe wariacje na fortepiano z dumki rossyjskiej Ichał kozak zza Dunaju“, w r. 1827 J. Stefani wydaje (u Klukowskiego) „Nowego kozaka“, granego na balach w resursach warszawskich. Także i w ówczesnej Operze Warszawskiej tematyka ukraińska cieszy się powodzeniem — z aplauzem przecież powitany został przez stołeczną publiczność wykonany w lipcu 1825 r. przez Mierzyńską i Domagalskiego „Taniec kozacki“.

W maju i czerwcu 1830 r. występuje w Warszawie sławna śpiewaczka Henrietta Sonntag. Chopin bywa na jej koncertach. W związku z jej pobytem w stolicy młodociany artysta pisze wówczas do przyjaciela T. Woyciechowskiego: „Książę Antoni Radziwiłł prezen-

tował mnie jej, za co serdecznie wdzięczny mu jestem". A nieco dalej: „Nie byłbym u niej ani razu, ale mię zażądała widzieć z powodu jednego śpiewu, który jej Radziwiłł aranżował, a mnie polecił do rozpisania. Są to Wariacje na „Dumkę ukraińską"; temat i zakończenie ładne, lecz środek nie podoba mi się (ani też pannie Sonntag). Zmieniłem go cokolwiek ale zawsze nie tęgo wygląda". To jest dokument ważki dla zagadnienia, o którym za chwilę będzie mowa, jak również cenną jest w tej mierze drobna notatka, podana przez F. Hoesicka, że Chopin w okresie młodości „n a w e t k o z a k a t a ń c z y ł d o s k o n a l e" [103]).

O zainteresowaniach zarówno ówczesnych kompozytorów polskich jak i ówczesnego społeczeństwa polskiego folklorem ukraińskim świadczą również niektóre pieśni ze „Śpiewów historycznych" Niemcewicza (m. in. Fr. Lessla), utrzymane częściowo w duchu melodii ruskich, oraz zbiór ówczesnego zbieracza Dołęgi-Chodakowskiego (Zoriana), zawierający właśnie znaczną ilość pieśni z kresowych terenów południowo-wschodnich (pieśni te wyszły w r. 1827 w Moskwie w zbiorze M. Maksimowicza [104])). Wymowna jest wreszcie następująca uwaga, jaką zamieścił autor wielkiego „Kancjonału" muzyki kościelnej" (wyd. w Warszawie w r. 1825) Wacław Raszek, ówczesny nauczyciel muzyki w stolicy: „Dodałem dla wygody organistów w różnym składzie Preludia jako też i sztuczki, które przyzwoicie mogą być użyte podczas nabożeństwa zamiast mazurków, walców, k o z a k ó w... których nieraz nieprzyjemnie nasłuchałem się w kościele w czasie nabożeństwa".

A zainteresowanie Chopina ludową muzyką ukraińską pogłębiała znajomość z „poetą Ukrainy" Bohdanem Zaleskim, do którego tekstów napisał Chopin kilka pieśni, tekstów, które — jak wykazały badania naukowe — są w dużej mierze poetycką transpozycją autentycznych ludowych pieśni ukraińskich. Zastanawiające pod tym względem są choćby słowa pieśni „Dwojaki koniec" (do których Chopin napisał muzykę w Paryżu w r. 1845). Podaję owe testy.

U Z a l e s k i e g o:

Rok się kochali — a wiek się nie widzieli,
Zbolały serca — oboje na pościeli.
Leży dziewczyna w komnacie swej na łożu,
A kozak leży w dąbrowie na rozdrożu.

---

103)F. H o e s i c k, op. cit. str. 134

104) S. L a m, op. cit. str. 17

Ludowa pieśń ukraińska (autentyczna):

Oj rok kochali się, a dwa nie widzieli się,
Oj jak się ujrzeli, oboje zachorowali.
Dziewczyna leży u ojca w komorze,
Młody kozak przy zielonym borze [105]).

Również i tekst innej pieśni Zaleskiego, do której Chopin napisał muzykę w r. 1841, mianowicie tekst „Ślicznego chłopca", jest parafrazą popularnej pieśni ukraińskiej, zaczynającej się od słów: „A ja liubliu Petrusia" [106]).

Że niektóre tematy wyżej wymienionych dzieł Chopina („Rondeau de Concert" op. 14 i „Fantazja Polska" op. 13), a oparte na ludowej muzyce ukraińskiej, jak również i wspomniane pieśni Chopina o ukraińskich wątkach melodycznych wywodzą się z autentycznego folkloru ukraińskiego — dowodzi porównanie tych tematów chociażby z ludowymi pieśniami i tanecznymi melodiami (kołomyjkowymi) ludu podolsko-ukraińsko-małoruskiego, zebranymi przez Antoniego Kocipińskiego i R. W. Harasymczuka [107]).

Ponieważ ukraińskie tematy „Rondeau de Concert" op. 14 (środkowa część Ronda) i „Fantazji Polskiej" („Thème de Charles Kurpiński") biją w oczy swą oczywistością, jak również poszczególne zwroty małoruskie pieśni „Dwojaki koniec" i „Nie ma czego trzeba" (o czym już pisano niejednokrotnie), zwrócę tylko uwagę na pieśń „Narzeczony", napisaną — jak twierdzą Hoesick i Szulc [108]) — w pierwszych miesiącach po wyjeździe Chopina z kraju. Zatrzymuję się nad ową pieśnią dlatego, ponieważ dotychczas ani nasza muzykologia, ani obca nie wyjaśniła intrygującego zagadnienia, dotyczącego rodowodu tematyki tej pieśni.

---

105) Czubiński „Trudy", V, 372 — podaje M. Mazanowski w pracy pt. „Józef Bohdan Zaleski. Życie i dzieła", Petersburg 1900

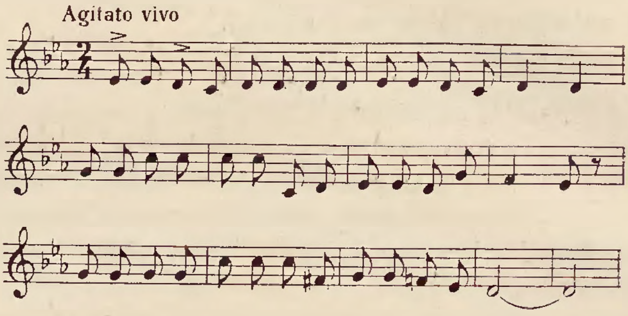
106) Czubiński „Trudy", V, 101

107) Ant. Kocipiński „Piśni, Dumki i Szumki Ruskoho naroda na Podoli, Ukraini i w Małorossji", Kijów 1862
R. Wł. Harasymczuk „Tańce huculskie", Lwów 1939

108) F. Hoesick „Chopin", tom I, wyd. nowe, str. 398. — M. A. Szulc „Fryderyk Chopin", Poznań 1873, str 205

Przytaczam najpierw temat pieśni chopinowskiej.

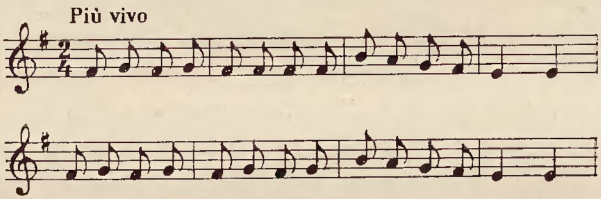
LXIX PRZYKŁAD



Melodie dwóch ukraińskich pieśni ludowych [109]):

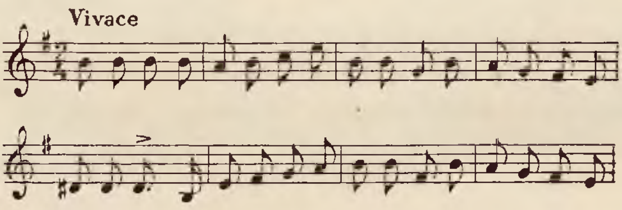
LXX PRZYKŁAD

„Jak posijaw muzyk taj u poli paczmin":



LXXI PRZYKŁAD

„Hej! ja kozak z Ukrainy":



S. Barbag, omawiając pieśń „Narzeczony" [110]), wyraził się: „Cała partia wokalna jest silnie zabarwiona folklorem. Częste repetycje pojedynczych tonów, diatonika tonalna, proste interwały, sylabiczna metryka i stroficzna forma uzasadniają dostatecznie styl ludowy". Ale Barbag nie określił gatunku folkloru pieśni „Narzeczony", nie

---

109) Ant. Kocipiński, op. cit.

110) Seweryn Barbag „Studium o pieśniach Chopina", Lwów 1927, str. 56

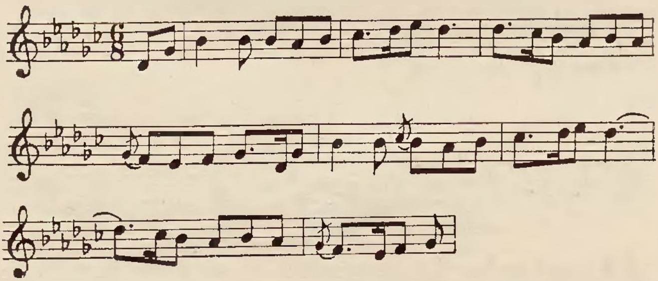
wskazał rodowodu jej melodyki — sądzę, że podane wyżej przykłady zagadnienie to dostatecznie wyjaśniają. Lecz niepodobna tu również nie podkreślić — w odniesieniu do omawianej pieśni chopinowskiej — wyraźnie już zindywidualizowanej jej partii fortepianowej, charakteryzującej się typowo chopinowską monodią w przygrywce i typowo chopinowskim, dojmującym ostinato (cztery początkowe takty „Agitato vivo"). Urok tej partii jest tak silny, że przesłania niepolski rodowód wokalnej tematyki pieśni „Narzeczony".

Reasumuję powyższe wywody. Środowisku więc warszawskiemu Chopin zawdzięczał również znajomość ludowej muzyki ukraińskiej, zawdzięczał ówczesnym koncertom i teatralnym spektaklom warszawskim, ożywionym folklorystycznym zainteresowaniom ówczesnego społeczeństwa polskiego oraz niektórym utworom fortepianowym Hummla, Ernemanna, Stefaniego i in., opartym na melodyce ukraińskiej. Osobiste kontakty Chopina z grupą literatów warszawskich, tworzących tzw. szkołę ukraińską, pogłębiły także zainteresowania genialnego naszego muzyka ukraińską twórczością ludową.

I n n a k a t e g o r i a w p ł y w ó w — co prawda nieznacznych — na które nie zwrócono dotychczas uwagi.

W styczniu r. 1827 Chopin komponuje na imieniny Tytusa Woyciechowskiego „kontredansa". Melodia części pierwszej tego utworu jest następująca:

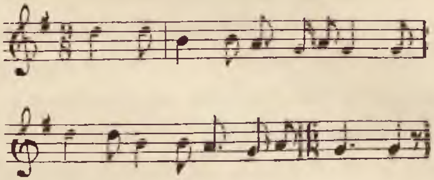
LXXII PRZYKŁAD



Melodia ta utrzymana jest niezaprzeczenie w stylu starofrancuskich piosenek, na co wskazuje choćby melodia, którą obecnie przytaczam [111]).

[111]) Wyd. Schotta i synów. Zbiorek ten, w opr. Lucien de Flagny, zawiera m. in. piosenki francuskie z XVI i XVIII wieku. Zacytowany fragment pochodzi z piosenki pt. „Le fils du Roy".

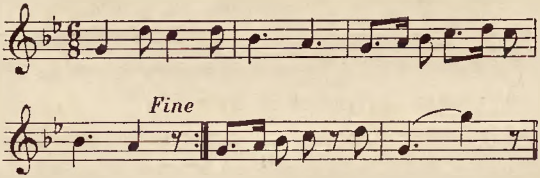
LXXIII PRZYKŁAD



Jeszcze wyraźniejsze pokrewieństwo z piosenkami starofrancuskimi przejawia jedna z późniejszych pieśni chopinowskich, mianowicie „Wosna“, nawiasem mówiąc bardzo konwencjonalna i dlatego wprost podważająca podawany ogólnie rok jej powstania: 1837. Jedyna to przy tym pieśń Chopina o konstrukcji ścisłej symetrii modulacyjnej, transpozycyjnej, paralelnej.

Oto początkowy fragment pieśni „Wiosna“:

LXXIV PRZYKŁAD



Melodię tę porównajmy ze starofrancuską piosenką „L'amour s'envole“ (ze zbioru pod tytułem „Bergerettes, Romances et chansons du XVIII siècle“ par J. B. Weckerlin, Paris):

LXXV PRZYKŁAD

Andantino [112])



[112]) Także i to samo tempo posiada pieśń Chopina „Wiosna“.

Podobieństwo bezsporne. Że Chopin piosenki starofrancuskie mógł poznać już w środowisku warszawskim — nie ulega wątpliwości, zwłaszcza że kultura zarówno towarzyska jak artystyczna ówczesnej stolicy ulegała przemożnym wpływom francuszczyzny. Francuskie pochodzenie ojca Chopina pozwala także na słuszne niewątpliwie domysły w tym względzie.

Na marginesie nadmieniam, że nie wykluczony jest też pewien wpływ — nieznaczny i może przypadkowy — starofrancuskich berżeret na pierwszy temat Ballady F-dur Chopina, powstałej już na obczyźnie. Wpływu tego bynajmniej nie sugeruję, zwracam tylko uwagę na dość znamienne zbieżności kilku elementów, dotyczących tonacji, tempa, rytmu, jak również samego rysunku melodycznego — jasnego, klarownego i subtelnego, elementów właściwych zarówno wymienionej Balladzie Chopina jak i fragmentowi piosenki starofrancuskiej, którą obecnie przytaczam (pochodzi ona z zacytowanego wyżej zbioru berżeret z XVIII wieku; jest to piosenka zatytułowana „Chaque chose a son temps"):

LXXVI PRZYKŁAD



I jeszcze jedna uwaga. W podanym wyżej zbiorze berżeret starofrancuskich znajduje się piosenka pt. „Non, je ne crois pas", dziwnie częściowo przypominająca „Tarantellę" Chopina, co do której utrzymuje się powszechnie zdanie, że impuls do jej powstania dał Chopinowi utwór Rossiniego o podobnym charakterze. Oto fragment piosenki „Non, je ne crois pas":

8

LXXVII PRZYKŁAD



Czyżby Chopin w czasie komponowania swej Tarantelli uległ istotnie pewnemu wpływowi osiemnastowiecznej berżerety?

Wpływy kompozytorów rodzimych

Wpływy to także wymowne. Ulega im Chopin głównie w latach dzieciństwa i wczesnej młodości — rzadziej w okresie późniejszym, powarszawskim.

Pierwszymi utworami Chopina, w których pojawiają się wpływy ówczesnych kompozytorów polskich, są dwa Polonezy z r. 1817, utwory więc Chopina 7-letniego. Wpływy w kompozycjach tych są tak liczne, że trudno uważać owe Polonezy za utwory oryginalne. Przede wszystkim uderzające zapożyczenia z Polonezów Michała Kleofasa Ogińskiego (dotyczą one zarówno tematów jak motywów, a nawet całych fraz). Nie trudno w owych Polonezach chopinowskich wskazać również na wyraźne podobieństwa z polonezami Jana Stefaniego czy Józefa Elsnera, które Chopin niewątpliwie znał już choćby dzięki rozpowszechnionemu w Warszawie w pierwszych dziesiątkach lat XIX wieku wydawnictwu elsnerowskiemu pt. „Wybór pięknych dzieł muzycznych". Ze względu na liczne w owych Polonezach chopinowskich z r. 1817 reminiscencje nie podaję odpowiednich przykładów nutowych.

Cytuję natomiast dwa następujące fragmenty z Poloneza Karola Magnusa (Polonez ten opublikowany był w Warszawie w r. 1821):

LXXVIII PRZYKŁAD



LXXIX PRZYKŁAD



Zacytujmy z kolei fragmenty z odpowiednich dzieł Chopina:

LXXX PRZYKŁAD

Chopin — Polonez B-dur op. 71 nr 2 (rok 1828):



LXXXI PRZYKŁAD

Chopin — Nokturn op. 9 nr 1 (sprzed roku 1831):



LXXXII PRZYKŁAD

Chopin — Polonez As-dur op. 53 (po roku 1840):



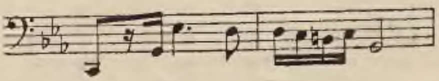
Podobieństwa tak uderzające, że zbędne są jakiekolwiek komentarze. Ale przykłady te z innych jeszcze przyczyn wywołują zaciekawienie: wskazują mianowicie, iż niektóre składniki Poloneza Magnusa przeniknęły do dzieł Chopina z różnych okresów jego twórczości. Pod tym względem znamienny jest również fragment Poloneza „Witaj Królu“ Karola Kurpińskiego (z r. 1825). Oto dwa pierwsze takty jednego z tematów owego utworu:

LXXXIII PRZYKŁAD



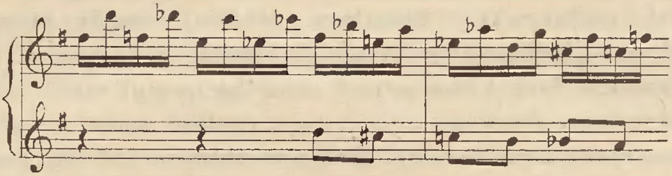
Fragment ten niewiele zmieniony i w odmiennej, minorowej tonacji, pojawi się u Cropina w Polonezie c-moll z lat 1838/39:

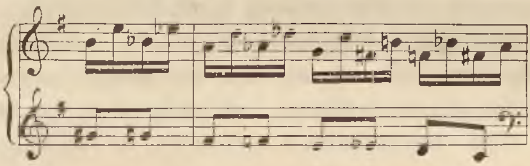
LXXXIV PRZYKŁAD



Natomiast przypadkowa zapewne, ale charakterystyczna zbieżność zachodzi pomiędzy fragmentem Poloneza D-dur K. Kurpińskiego a analogicznymi zwrotami chopinowskimi. Oto urywek Poloneza Kurpińskiego:

LXXXV PRZYKŁAD

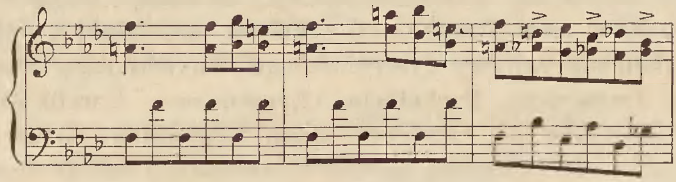




U Chopina chromatyka o analogicznej barwie pojawia się m. in. w ostatniej części Koncertu fortepianowego f-moll. Jest to chromatyka typu progresji opadającej (z triolami w prawej ręce).

I jeszcze na jeden rodzaj progresji, bardzo typowej dla Chopina, a pojawiającej się — co prawda sporadycznie — w muzyce polskiej przed r. 1830, zwracam tu uwagę: mianowicie na progresję użytą w jednym z polonezów fortepianowych Marii Szymanowskiej (1790—1831):

LXXXVI PRZYKŁAD



Chopin zastosuje tę kwartowo-sekstową progresję w postaci bardzo podobnej m. in. jak w pieśni „Precz z moich oczu" (skomponowanej w latach warszawskich), później w Preludium op. 28 nr 21 i w kadencji Preludium cis-moll op. 45.

Wreszcie jeszcze jeden szczegół w związku z wpływami, jakie na sztukę Chopina wywarła twórczość kompozytorów warszawskich. Mam tu na myśli pieśni solowe Chopina z tow. fortepianu, powstałe

częściowo w Warszawie. Nie ulega wątpliwości, że wyraźny jest genetyczny związek pieśni chopinowskich przede wszystkim z opublikowanym w Warszawie w r. 1816 zbiorem pieśni różnych kompozytorów warszawskich do tekstów Juliana Ursyna Niemcewicza („Śpiewy historyczne"). Także i artykuły, drukowane na łamach ówczesnych czasopism warszawskich, a podkreślające potrzebę stworzenia pieśniarskiej literatury polskiej, mogły niewątpliwie oddziałać na Chopina-pieśniarza. Łączność zaś pieśni Chopina (nie wszystkich, lecz kilku ponad wszelką wątpliwość) z ówczesnym muzycznym środowiskiem warszawskim wyraża się również m. in. pewnymi znamiennymi pokrewieństwami aż do posługiwania się zwrotami konwencjonalnymi włącznie, którymi bynajmniej nie pogardzali kompozytorzy warszawscy tych lat.

Na tym kończę rozdział o wpływach na sztukę naszego mistrza.

Ale Chopin gdy opuszcza kraj ma lat dwadzieścia, a owe różnorodne, omówione wyżej wpływy oddziaływują na twórczość artysty w okresie jego dzieciństwa i młodości, w okresie właśnie warszawskim.

Kiedy Mozart jest w wieku młodości, sztuka jego wyraźnie narasta elementami muzyki obu Bachów: Jana Chrystiana i Filipa Emanuela, Jana Schoberta, Boccheriniego, Nardiniego, Gaviniesa, Paisible'a, Guenina, Stamitza, Richtera, Holzbauera, więc twórczością szkół: mannheimskiej, niemieckiej, włoskiej, francuskiej, a nawet wiedeńskiej, boć przecież i w zasięgu wpływów Haydna dojrzewa genialna sztuka Mozarta. Ten fakt jest wymowny.

I jeszcze kilka przykładów.

W jakże ogromnej mierze zawdzięcza wielkość swą i rozkwit twórczość Palestriny czternastowiecznej technice kompozytorskiej Florentczyków oraz późniejszym szkołom angielskiej i niderlandzkiej. A doniosłe wpływy Frescobaldiego, Buxtehudego, Sweelincka, Scheidta, Frobergera, Pachelbela, Legrenziego, Corelliego, Vivaldiego i Couperina na twórczość Jana Sebastiana Bacha lub niezaprzeczalne oddziaływanie mistrzów włoskich i szkoły mannheimskiej na Haydna czy Aloysego Förstera, Mozarta, Haydna i „Mannheimu" na Beethovena? To szczegóły także pełne wymowy. A przecież mimo bezspornego oddziaływania różnorodnych elementów na sztukę Palestriny, Bacha, Haydna, Mozarta czy Beethovena ich twórczość nie utraciła swego indywidualnego charakteru, swej wielkości i swego blasku. Wpływy odegrały tu rolę raczej impulsów do własnych twórczych wyładowań.

Chopin jako kompozytor ulegał istotnie w latach pobytu w Warszawie dość licznym wpływom. Prawdopodobnie jednak nie przywiązywał do nich zbyt wielkiej wagi. Przynajmniej w okresie warszawskim. Bo w tych właśnie latach — posłuszny prawom młodości — pisze zawsze porywem i impetem. A jeżeli w transie twórczym „nawinął" mu się usłyszany gdzieś temat czy motyw lub nawet dłuższy fragment, nie rezygnował z nich, traktując je tylko jako drugorzędnego znaczenia elementy w jego własnym dziele, pulsującym jego myślą, jego koncepcją, jego wzlotami. I zapewne zdanie, jakie zamieściło na swych łamach ówczesne wymienione wyżej warszawskie czasopismo, „by na wzór pszczół pracowitych, we wszystkich kwiatach zagranicznych szukając dla siebie soków pożywnych, rozsądnie i pożytecznie umieli je (ziomkowie) przyswajać; i nie gardząc naśladownictwem starali się także o nadanie pracom swoim właściwej narodowej cechy" — traktował młodociany Chopin jako w pewnej mierze ideowy drogowskaz dla swej sztuki, dopiero właśnie rozkwitającej.

ZAKOŃCZENIE

Już we wstępie niniejszego studium zostało podkreślone, wprawdzie ogólnikowo, znaczenie kultury warszawskiego środowiska dla Chopina i jego sztuki. Kolejne rozdziały pracy tezę tę rozwinęły.

Obecnie podsumowuję wywody poszczególnych rozdziałów — w kolejności zresztą innej niż w zasadniczym toku studium.

Zagadnienie pierwsze: Jakie rodzaje utworów muzycznych komponował Chopin w okresie warszawskim? Polonezy, mazurki, ronda, nokturny, walce, pieśni, wariacje, koncerty, etiudy, ecossaises; napisał ponadto jedną Sonatę, jedno Trio fortepianowe, jedną Fantazję (op. 13), jednego Kontredansa i jednego Marsza żałobnego (op. 72 posth.).

Jak wynika z wywodów, przedstawionych w powyższych rozdziałach, wszystkie te formy były uprawiane lub znane w środowisku warszawskim w latach młodości Chopina, bo nawet fantazje i marsze żałobne komponują ówcześni kompozytorzy warszawscy (Wacław Würfel pisze „Wielką Fantazję" fortepianową, druk w 1818 r., a poświęconą narodowi polskiemu, Józef Elsner — Marsza żałobnego na wyprowadzenie zwłok X. Józefa Poniatowskiego w roku 1814, wydawca Klukowski drukuje w r. 1821 Marsza żałobnego prof. Konserwatorium Warsz. H. Lentza).

Zagadnienie drugie: Jakimi środkami muzycznymi posługiwał się Chopin w dziełach swych z okresu warszawskiego?

a) w zakresie harmoniki: poza tradycjonalistyczną triadą, akordami: sekstowym, septymowym, nonowym (m. in. w Romansie Koncertu e-moll), neapolitańskim (Rondo op. 73, Finał Koncertu f-moll i in.), trójdźwiękiem zwiększonym (Polonez Ges-dur z r. 1829), alterowanym akordem dominantowo-septymowym, nutą pedałową (Polonez Ges-dur, Rondo à la Mazur, pieśń „Gdzie lubi" z r. 1829), chromatyką, enharmonią (m. in. w Rondzie à la Mazur), nutami obcymi, używa także lidyzmów (Mazurki. B-dur z r. 1825, F-dur op. 68, „Hulanka" i in.);

b) w zakresie melodyki: progresją (zarówno figuracyjną jak harmoniczną — m. in. w Rondzie op. 73), figuracją, imitacją (Sonata c-moll op. 4), różnorodnymi ozdobnikami, a więc przednutką (długą, krótką, podwójną), toczkiem, mordentem, obiegnikiem, trylem, arpedżiem, ozdobnikami indywidualnymi — w fakturze fortepianowej stosuje często rzuty o pojemności przekraczającej decymę (m. in. w Wariacjach op. 2); a więc — jak wykazują znowu wyżej przedstawione wywody analityczne — Chopin i pod tym względem posługuje się w latach warszawskich materiałem, jakim posiłkowali sie ówcześni kompozytorzy zarówno warszawscy jak obcy.

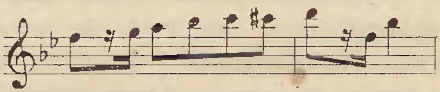
Ale przejmując na swój osobisty użytek środki obiegowe, powszechnie używane, Chopin już w latach młodości nadaje im zupełnie inne walory artystyczne, inne bowiem treści muzyczne — niejednokrotnie rewelacyjnie nowe już w tych latach — środki te wyrażają. A o rozmiarach artyzmu Chopina z okresu już warszawskiego świadczą choćby drobne szczegóły kompozycyjne. Oto jeden z przykładów. Józef Damse w zacytowanym wyżej Mazurze z r. 1829 posługuje się następującym — nawiasem mówiąc banalnym — motywem:

LXXXVII PRZYKŁAD



Piętnastoletni Chopin komponując w r. 1825 Mazurek B-dur, jedną z jego fraz buduje także na bardzo podobnej gamowej skali, ale prowadząc c^3 chromatycznie do d^3 i stosując skok interwałowy na f^2 nadaje temu motywowi najzupełniej nieoczekiwane piękno, a nawet wytworność:

LXXXVIII PRZYKŁAD



Frazę tę wzbogaca także niewątpliwie rozbicie rytmicznej jedności przez wprowadzenie szesnastkowych pauz do grup nut ósemkowych. Podobnych przykładów artystycznego wykwintu, świadomie przeciwstawiającego się banalności — zjawiska dość typowego dla dzieł większości kompozytorów warszawskich omawianego okresu — można by z łatwością cytować tysiącami również z twórczości chopinowskiej sprzed r. 1830.

Dość obszernie został potraktowany fragment studium, omawiający wpływy ówczesnych kompozytorów zarówno polskich jak obcych. Intencją tego rozdziału nie było oczywiście umniejszanie twórczości Chopina, ale jedynie zwrócenie uwagi na charakterystyczne momenty psychologiczne w jego procesie twórczym; a młodociany wiek artysty, jego ogromna wrażliwość i niezwykła chłonność artystyczna powodowały niewątpliwie owo przenikanie cudzych pomysłów do warszawskiej twórczości naszego mistrza. W miarę dojrzewania geniuszu Chopina jego samodzielność twórcza będzie osiągać coraz wyższy stopień.

W toku innych wywodów wyłoniło się dość nieoczekiwanie zagadnienie pewnego rewizjonizmu dotychczasowych poglądów na sztukę Chopina, ściślej mówiąc poglądów dotyczących stylu muzyki chopinowskiej Zacytowane bowiem wyżej przykłady — zaczerpnięte:

1-o z Kwintetu fort. op. 52 Ludwika Spohra, nawiasem mówiąc wyraźnie antycypujące niektóre epizody Preludium f-moll z op. 28 oraz łącznik do trzeciego tematu Ballady g-moll op. 23 Chopina,

2-o z Koncertu fort. g-moll Moschelesa, ściślej — z II części tego dzieła, będącej niewątpliwą zapowiedzią środkowego, monodycznego, fragmentu Larghetta Koncertu f-moll Chopina,

3-o z utworów Fielda, Hummla, Webera, Schuberta — wykazały, że przypisywane Chopinowi jako bezspornie nader typowe dla jego twórczości tego rodzaju elementy, co: niezwykła ruchliwość modulacyjna, progresja, chromatyka, monodia, niepospolite konstrukcje akordowe, zwłaszcza tzw. „akord chopinowski", wreszcie owa nie dająca się ani słowem, ani najbardziej analityczną formułą wyrazić barwa par excellence chopinowskiego dźwię-

ku — pojawiają się niekiedy w dziełach wyżej wymienionych kompozytorów. Chopin wspomniane przed chwilą elementy niepomiernie wzbogacił i zindywidualizował, ale fakt, że już w twórczości poprzedników Chopina właściwości te i składniki występują — jest pełen wymowy i skłania do odpowiednich refleksji i wniosków.

Dzięki więc jakim elementom twórczość Chopina już w okresie warszawskim rozbłysła rewelacyjnie nowym blaskiem?

Kiedy Chateaubriand definiował styl, wyraził się: „Styl — to ziemia rodzinna, własne niebo i własne słońce". Chopin już w latach pobytu w kraju sztukę swą nasyca owym „własnym niebem i własnym słońcem": polskością i rodzimą pieśnią ludową. Dwa te elementy zadecydowały w niemałej mierze o urzekającej atrakcyjności jego sztuki, lecz także i o stylu tej sztuki, narodowym par excellence, nieomal nie istniejącym jeszcze w czasach młodości Chopina, zwłaszcza w dziedzinie muzyki ściśle instrumentalnej[113]). Bo jak to pisano na ów temat w r. 1821 w ówczesnym czasopiśmie stolicy „Tygodniku muzycznym", redagowanym przez Karola Kurpińskiego: „...Co stanowi muzykalną literaturę narodową? Śpiew, bo się łączy z mową ojczystą i w niej nabiera rysów charakterystyczno-narodowych... Muzyka instrumentalna jest jednakową we wszystkich muzykalnych narodach (podkr. moje). I Polska przez śpiew tylko równie jak inne oświecone narody muzyką swoją cieszyć się będzie mogła... A więc śpiew w naszej szkole muzyki (mowa o ówczesnym Konserwatorium Warsz. — przyp. mój) najwięcej władzę rządu interesować powinien. Powiększenie liczby fortepianistów nie jest pożądane ani dla sztuki, ani dla kraju, ani dla narodowej moralności; jest to czysty mechanizm, który i tak aż nadto jest rozszerzony".

Tym dziwnym poglądom, ale przecież znamiennym dla środowiska warszawskiego, w którym upływała młodość Chopina, przeciwstawiła genialna jego sztuka prawdy inne i jedyne w swej oczywistości. Sztuka Chopina stworzyła przede wszystkim potężną ideową nadbudowę dla „czystego mechanizmu" fortepianowego oraz

---

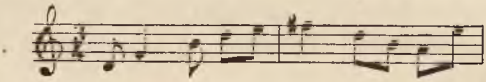
113) Przed pojawieniem się Chopina istniały już — jak wiadomo — w naszej muzyce czysto instrumentalnej tendencje jej unarodowienia (Symfonie Dankowskiego i Anonima z II-ej połowy XVIII w., fortepianowe utwory kompozytorów warszawskich początków XIX w.); były to jednak próby nikłe, dążenia niewątpliwie godne uznania, lecz zamknięte w sferze twórczości kompozytorów zaledwie zdolnych lub utalentowanych.

unarodowiła muzykę instrumentalną, a tego drugiego epokowego czynu dokonał Chopin dzięki muzyce ludowej.

Muzyka ludowa posiadała także — jak wiadomo — przełomowe znaczenie dla podstawowych składników twórczości chopinowskiej już z okresu warszawskiego, dla jej melodyki, chromatyki, progresji. Jeżeli w melodyce Chopina pojawiają się zadziwiająco śmiałe i niezwykłe (w sensie wokalnym) skoki interwałowe: na nonę, decymę, tercdecymę, kwartdecymę, jeżeli w melodyce tej występują różne rodzaje charakterystycznych powtórek motywicznych, różne typy form tanecznych, motywy o strukturze tetrachordalnej (kwartowej), niezwykłe tonacje (jak np. lidyjska), jeżeli w chromatyce i progresji chopinowskiej pojawia się nuta urzekająca niepospolitym urokiem i wyraźnie etnicznym, w danym wypadku polskim, sentymentem — wkład to niewątpliwie rodzimej muzyki ludowej. Kilka przykładów wymowniej fakty te zilustruje. Oto fragment polskiej pieśni ludowej

LXXXIX PRZYKŁAD

O. Kolberg, Lud IV, nr 408:



XC PRZYKŁAD

Chopin — Mazurek op. 7 (pochodzacy sprzed r. 1831):



W polskiej muzyce ludowej pojawia się następujący zwrot chromatyczny:

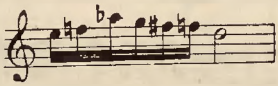
XCI PRZYKŁAD

O. Kolberg, Mazowsze II, 20:



U Chopina, Mazurek op. 17 nr 4 (z okresu warszawskiego):

XCII PRZYKŁAD



Wysoce charakterystyczną cechą polskich melodii ludowych jest struktura tetrachordalna, kwartowa, typowa również zwłasz-

cza dla mazurków chopinowskich. Podaję i na to zjawisko kilka przykładów.

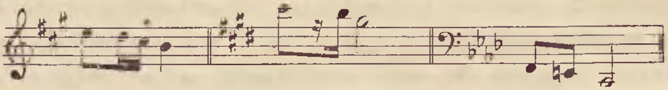
XCIII PRZYKŁAD

O. Kolberg. Łęczyckie, str. 62, 65 i 86:



XCIV PRZYKŁAD

Chopin (przykłady z Mazurków op. 6 i 7):

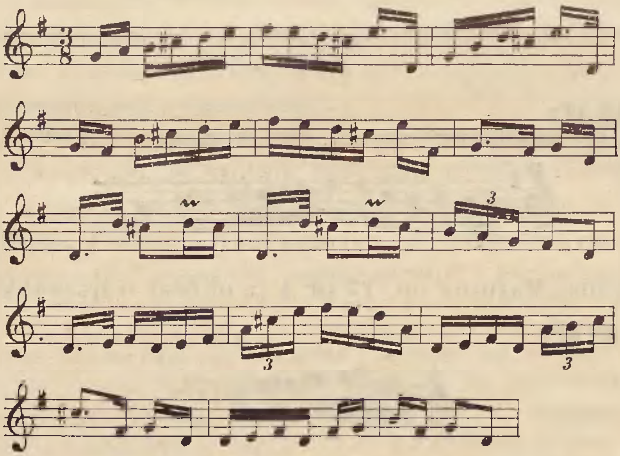


Chopin zwrócił także zapewne uwagę zarówno na bitonalność, a w związku z nią również i na niepewność i chwiejność tonalną polskiej muzyki ludowej, jak i na znaczenie niezmiernie charakterystycznych dla owej muzyki tego rodzaju elementów, co basso ostinato i nuta pedałowa, elementów, będących źródłem wielorakich, często utajonych dysonansów, powstających ze starcia tych składników z płynną, ruchliwą, strzelistą, jakże bogatą melodyką polskiej pieśni ludowej.

Więc przede wszystkim przykład bitonalności polskiej muzyki ludowej:

XCV PRZYKŁAD

O. Kolberg Lud IV. nr 306. Od Nieszawy [114])



114) Przykład ten cytuję ze studium H. Windakiewiczowej „Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fr. Chopina", Kraków 1926, str. 24.

Jeżeli w Krakowiaku op. 14, napisanym w Warszawie, zastosował Chopin epizod bitonalny (kołomyjkowy kuplet), na co zwrócił niedawno uwagę ks. prof. dr H. Feicht[115]), nie jest w tym wypadku nie do przyjęcia hipoteza, iż Chopin użył go może pod wpływem bitonalności polskiej muzyki ludowej.

A tego rodzaju utwory naszego mistrza, skomponowane również w Warszawie, jak m. in. Mazurki B-dur op. 7, a-moll op. 17 nr 4, C-dur, a-moll, F-dur op. 68, ściślej mówiąc ich fragmenty zbudowane bądź na basso ostinato, bądź na ruchomej nucie pedałowej — to jedne z pierwszych chopinowskich terenów doświadczalnych w odniesieniu do harmoniki, inspirowanej muzyką ludową.

Ale muzyka ta w pierwszych ludowych utworach Chopina jest jeszcze elementem wyłącznie tanecznym: Mazurki: G-dur („Kulawy"), B-dur (posth.), D-dur (posth.), C-dur (posth.), pochodzące z lat 1825—1830, są dokumentem w tej mierze wymownym. Przestawienie rytmiki tanecznej na swobodną, nietaneczną, jakie się dokonało w twórczości Chopina już w środowisku warszawskim, spowodowało dla sztuki naszego mistrza konsekwencje o znaczeniu nieomal rewolucyjnym. Mazurki warszawskie a-moll z opusów 7, 17 i 68, by ograniczyć się tylko do tych trzech kompozycji, są właśnie wyrazem wspomnianego przed chwilą przełomowego procesu w sztuce chopinowskiej. I niewątpliwie w procesie tym widzieć należy narodziny stylu chopinowskiego w pełnym słowa tego znaczeniu. A zwrot Chopina w odniesieniu do mazurków (cytowany w jednym z poprzednich rozdziałów): „nie do tańca" już właśnie wyrażał dokonywający się przełom w muzyce wielkiego artysty. I nie jest wykluczone że środowisko warszawskie mogło także częściowo przyczynić się do wywołania w twórczości naszego mistrza owego doniosłego przełomu. Już bowiem w latach młodości Chopina pojawiają się w Warszawie (co prawda sporadycznie) polonezy do słuchania (Magnusa, Kaczkowskiego[116]) i mazurki jako nietaneczne elementy (np. w Sonacie fortepianowej D-dur J. Elsnera).

---

115) Kwartalnik Muzyczny nr 24, str. 22

116) O jednym z polonezów Józefa Kaczkowskiego Chopin w liście do J. Białobłockiego z dn. 15 maja 1826 r. pisze: „Polonez Kaczkowskiego bardzo dobry, piękny, słowem do słuchania (podkr. moje) i delektowania się..."

O polonezach „do słuchania", znanych już w Polsce przed Chopinem, wspomina także Józef Elsner w liście z dn. 15 lutego 1812 r. do firmy Breitkopf i Haertel. Przytaczam ów fragment: „tutaj (w Polsce) dzielą się polonezy na dwa główne rodzaje — polonez do tańca oraz polonez uważany jako muzyczna kompo-

Ale w utworach warszawskich poprzedników Chopina owa tendencja jest zaledwie słabo zarysowana, genialnego twórczego czynu w tym względzie dokonał dopiero Fryderyk Chopin.

Pieśń ludową poznał Chopin w kraju — w Warszawie i na mazowieckiej wsi; pieśń tę ukochał szczerze i gorąco. Była mu ona inspiracją we wszystkich etapach jego twórczości, a na dwa lata przed śmiercią artysta w liście do rodziny napisze: „Wieczór u siebie przegrałem, przenuciłem śpiewami z nad Wisły".

Z kraju wyniósł także ideowe wskazania swych czcigodnych profesorów i wychowawców: z Liceum Warszawskiego, ze Szkoły Głównej Muzyki i Uniwersytetu Warszawskiego. Wskazania o wartości nauki jako „największego dobra życia całego", o konieczności nieustannej pracy nad sobą, nad swym charakterem i konieczności tworzenia polskiej sztuki narodowej. Słowa zaś profesora Brodzińskiego, którego wykładów słuchał Fryderyk Chopin, że „bez uczuć patriotycznych utwory geniuszów być wzniosłe nie mogą", zapewne głęboko zapadły w serce młodego muzyka. I dziwnie wskazanie to wiąże się ze słowami Fryderyka Chopina: „Wiesz ile chciałem czuć i po części doszedłem do uczucia naszej narodowej muzyki". Słowa te pisał Chopin do T. Woyciechowskiego w pierwszych miesiącach po wyjeździe z kraju.

Wyniósł wreszcie ze środowiska warszawskiego wiedzę, którą uzupełniać będzie na obczyźnie jedynie własnymi dociekaniami, wiedzę postępową, nowoczesną, troskliwie kultywowaną w zakładach naukowych ówczesnej Warszawy.

---

zycja (musikalisches Stück): tempo pierwszego gatunku jest tutaj nieco szybsze niż zagranicą, tempo drugiego... bardziej umiarkowane" (Cytuję z artykułu H. Opieńskiego „Przyczynek do dziejów poloneza w XVIII wieku", Kwartalnik Muzyczny, 1933, nr 17—18).

DOC. DR FRANCISZEK ZAGIBA (Wiedeń)

NIEZNANA WARIACJA FRYDERYKA CHOPINA NA TEMAT MOZARTA

Od 120 lat znajduje się w austriackiej Bibliotece Narodowej w Wiedniu autograf „Variations op. 2" Fryderyka Chopina na temat Mozarta „Là ci darem la mano". Historia powstania tego dzieła, drukowanego w Wiedniu w r. 1830, rozpoczyna się już przed rokiem 1829, kiedy to w sierpniu tego roku dał młody kompozytor dwa koncerty w wiedeńskim Kärtnerthortheater. Wariacje op. 2 znajdowały się wówczas w programie i zostały we Wiedniu po raz pierwszy wykonane. W związku z tym wystąpił Chopin nie tylko jako wykonawca, ale również jako kompozytor wobec przedstawicieli ówczesnej światowej opinii muzycznej. Stwierdzone przez wiedeńską krytykę znamiona osobowości twórczej Chopina stały się symptomatyczne dla dalszej jego kariery artystycznej. Jako kompozytor przedstawił się Chopin jako wyjątkowy talent improwizatorski, co było szczególnie charakterystyczne dla późniejszego jego artyzmu. W zakresie zaś techniki wykonawczej stwarza on nowy styl techniki fortepianowej, jak to zauważyła już właśnie w r. 1829 wiedeńska fachowa krytyka muzyczna. Również wiedeńska publiczność zdawała sobie częściowo sprawę z nowatorstwa, jakie wnosiła jego artystyczna osobowość.

Zimę w r. 1827 jak też i wczesną wiosnę 1828 r. spędził Chopin w Warszawie, komponując pilnie. W tym czasie powstał szereg młodzieńczych utworów, które ukazały się w druku tylko częściowo za życia kompozytora. Pomiędzy tymi młodzieńczymi utworami na pierwsze miejsce wysuwa się op. 2, budzące szczególne zainteresowanie wśród muzyków fachowych, zwłaszcza niemieckich, jak np. u Roberta Schumanna. Wśród ważniejszych utworów tego okresu

obok interesujących nas Wariacji wymienić należy dwa Koncerty fortepianowe, Rondeau à la Mazur op. 5, Trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę op. 8, Sonatę c-moll op. 4, niektóre polonezy, mazurki i walce, Grande Fantaisie sur les chants polonais op. 13, Krakowiak op. 14, wiele z jego Etiud op. 10, wreszcie większa część pieśni z towarzyszeniem fortepianu. Dzięki przyjacielowi Chopina, Juliuszowi Fontanie, sporo tych młodzieńczych utworów zostało ogłoszonych po śmierci mistrza. Spomiędzy tych utworów wykonano podczas pobytu Chopina w Wiedniu w 1829 r. dwa utwory, mianowicie wspomniany op. 2 oraz Rondo Krakowiak op. 14. Nad Wariacjami na temat Mozarta pracował Chopin już w r. 1827 i w roku następnym, usiłując dzieło to wydać u Hasslingera. Wyszło ono w r. 1830 w periodycznej publikacji muzycznej „Odeon", ukazującej się w Niemczech. Wynika to również z listu Chopina do J. Matuszyńskiego [1]) (8 sierpnia 1829), w którym prosi przyjaciela o dostarczenie mu egzemplarza Wariacji celem sporządzenia czystopisu. Szczegół ten wskazuje, że utwór Chopina powstał jeszcze przed jesienią tego roku. W liście do rodziców 8 sierpnia 1829 r. opisywał Chopin swoje pierwsze wrażenia z Wiednia, przede wszystkim swoją wizytę u Hasslingera, którą ułatwił mu list Elsnera. Wszystko to oznacza, że Wariacje Chopina op. 2 były wysłane do Hasslingera jeszcze przed wyjazdem Chopina do Wiednia. Podczas pierwszego pobytu w Wiedniu dowiedział się Chopin, że Hasslinger jest gotowy wydać dzieło i że ukaże się ono w „Odeonie" już w następnym tygodniu, co jednakże nie sprawdziło się, ponieważ Wariacje pojawiły się dopiero w r. 1830. Jednocześnie przedłożył Chopin Hasslingerowi drugie swoje dzieło wariacyjne „Sur un air allemand" i Sonatę op. 4. Karasowski jednak przyjmuje, że Chopin wysłał swoją Sonatę op. 4 jeszcze przed przybyciem do Wiednia. W sprawie Wariacji op. 2, pisał Chopin do rodziców [2]) 12 sierpnia 1829 r.: „Nidecki wczoraj szczególnie bardzo wiele okazywał mi przyjaźni; przeglądał, poprawiał głosy orkiestrowe i szczerze się cieszył z poklasku". Korektury w manuskrypcie pochodzą rzeczywiście od Nideckiego (patrz uwagę Nideckiego na karcie tytułowej). Ponieważ dzieło było drukowane z korekturami Nideckiego, przeto ujęcie oryginalne niezupełnie zgadza się z wydrukowanym utworem. Również korektury w Rondzie, które przeprowadzał Chopin razem z Nideckim, spowodowały trud-

---

1) Henryk Opieński, Listy Fryderyka Chopina, Warszawa 1934, str. 39.

2) Op. cit. str. 37.

ności na próbie wykonania dzieła. Wspomina o tym Chopin pisząc: „Na próbie orkiestra tak źle akompaniowała, że Rondo przemieniłem na Freie Phantasie".

W ten sposób doszło 11 sierpnia 1829 r. do koncertu w Kärtnertortheater. Program został zestawiony przez hr. Gallenberga, ówczesnego dyrektora teatru. „Ponieważ nie miałem nic z tego — jak pisze Chopin — i nie starałem się mieć, więc hr. Gallenberg przyśpieszył owo wystąpienie, ułożywszy porządek następujący:

Uwertura Beethovena
moje Wariacje
śpiew panny Veltheim
moje Rondo.

I znów śpiew, po czym mały balet dla zapełnienia wieczoru".

Sukces pierwszego koncertu spowodował, że artysta wystąpił jeszcze po raz drugi. Wówczas do programu weszły Wariacje op. 2. Zachodzi więc pytanie czy IV Wariacja op. 2, którą autor niniejszego artykułu odnalazł w dwóch ujęciach, uległa przeróbce przed czy po koncercie — i w jakiej już postaci została przedłożona do druku. Druga możliwość wydaje się bardziej prawopodobna. Nie jest jednak wykluczone, że nowa Wariacja, dzisiejsza IV, a pierwotnie VI, została napisana jeszcze w Polsce. W końcu przemawia za tym i przestrzeń czasowa, dzieląca od napisania dzieła w r. 1827, a jego wykonaniem w Wiedniu. Nowe bowiem ujęcie okazuje się dalszym rozwinięciem w porównaniu z innymi Wariacjami op. 2.

Robert Schumann jest tą osobistością, która zajęła się krytyką dzieła Chopina po jego wydaniu w Wiedniu w marcu 1830 r. „Hut ab, ihr Herren, ein Genie..." — pisze Schumann. O Wariacji IV, skomponowanej później, napisał on w sposób następujący: „Eusebius spielte sie ganz rein — springt sie nicht keck und frech und geht an den Mann, obgleich das Adagio (es scheint mir natürlich, dass Chopin den ersten Theil wiederholen lässt) aus b-moll spielt, was nicht besser passen kann, da es den Don Juan wie moralisch an sein Beginnen mahnt. Schlimm ist's freilich und schön, dass Leporello hinter den Gebüschen lauscht, lacht und spottet, und dass Oboen und Clarinetten zauberlich locken und herausquellen und dass das aufgeblühte B-dur den ersten Kuss der Liebe recht bezeichnet".

Hasslinger podarował manuskrypt Bibliotece Narodowej prawdopodobnie po wydrukowaniu dzieła. W czasie drugiego pobytu

9

w Wiedniu, kiedy Chopin wraz ze swym przyjacielem Kandlerem odwiedził Bibliotekę Narodową, znalazł tam już swoje nazwisko z kompozycją op. 2, co sprawiło mu wielką radość, o czym wspomina w liście do rodziców [3]).

Chociaż przy rewizji zbiorowego wydania dzieł Chopina w latach 1878—1880, przy której współpracował również Johannes Brahms, zaznaczono, że uwzględniono wszystkie ujęcia oryginalne, względnie pierwsze wydania, wydaje się nieprawdopodobne, aby rewizorzy op. 2 mieli w rękach oryginał, tzn. manuskrypt. Co najwyżej uwzględnili oni pierwsze albo drugie wydanie (z r. 1834) dzieła z drugim ujęciem Wariacji nr IV i nie wspominają, jakoby dzieło to posiadało pierwotnie inne ujęcie. Również żaden z chopinologów nie zaznaczył, że jest jeszcze druga wersja Wariacji IV. Na podstawie naszego odkycia okazuje się, że op. 2 składał się pierwotnie z 6-ciu wariacji, a nie z 5-ciu, jak dotychczas przyjmowano. Dzisiejsza Wariacja IV powstała jako ostatnia, tj. jako Wariacja VI, a po skreśleniu pierwotnej Wariacji IV otrzymała numer kolejny IV. Wariacje op. 2 „La ci darem la mano", jak wynika z karty tytułowej, zostały poświęcone przyjacielowi Chopina, Wojciechowskiemu, który własnoręcznie dopisał: „J'accepte avec plaisir T. Woyciechowski". Dalsze dopiski i znaki można stwierdzić na dołączonej do niniejszej pracy fotokopii karty tytułowej.

Nieznana dotychczas Wariacja znajduje się na 10 i 11 str. manuskryptu, którego całośc obejmuje 25 stron. Tylko w partiach tutti obydwóch wersji, w zasadzie takich samych, zachodzą pewne rytmiczne różnice. Pierwotne ujęcie Wariacji IV, z jej con bravura (♩ — 60), jest tworem brawurowym o charakterze wirtuozowskim. Melodia tematu występuje w głosie najwyższym, podmalowana przez arpeggiowane akordy, ograniczające się do czterech zasadniczych funkcji. Jak już wyżej zaznaczyliśmy, Chopin grał podczas prawykonania Wariacje op. 2, w wersji drugiej, anulując swój pierwotny pomysł.

---

[3]) Op. cit. str. 103

BRONISŁAW EDWARD SYDOW (Warszawa)

NIEZNANY LIST MIKOŁAJA CHOPINA DO RODZICÓW

Wszyscy bez wyjątku biografowie Fryderyka Chopina, począwszy od Maurycego Karasowskiego[1]) aż włącznie do Ferdynanda Hoesicka, kreśląc skąpe zresztą wiadomości o Mikołaju Chopinie, ojcu Fryderyka, podają iż urodził się w Nancy 17 kwietnia 1770 roku i przybył do Polski w drugiej połowie r. 1787. Hoesick co prawda podał już w tomie I swej pracy „Chopin. Życie i twórczość", Warszawa 1904 (t. II nie wyszedł), na str. 9: „Stan służby wymienia jako miejsce urodzenia Mikołaja Chopina wieś Marienville /sic/ we Francji", co dowodzi, że znał dokumenty znajdujące się w Archiwum Akt Dawnych w Warszawie, które dopiero Stanisław Pereświet-Sołtan wydobył całkowicie na światło dzienne[2]), dając tym samym asumpt do dalszych badań podjętych we Francji za inicjatywą Edouarda Ganche'a, ówczesnego prezesa Association France-Pologne, lecz ani Hoesick sam, ani inni biografowie nie wyciągnęli z tego dalszych wniosków. Być może, że Hoesick czerpał swe wiadomości w tej sprawie z książki Kazimierza Władysława Woycickiego pt.: „Cmentarz Powązkowski pod Warszawą", 3 tomy, Warszawa 1855, 1856, 1858. Woycicki bowiem jako pierwszy cytuje Marainville jako miejsce urodzenia Mikołaja Chopina.

Dalej głoszą biografowie, że Mikołaj Chopin pracował od chwili przyjazdu do Polski u rodaka Francuza, który go sprowadził z Lotaryngii, jako księgowy w fabryce tabaki. Na skutek kryzysu finan-

---

1) „Młodość Fryderyka Chopina" — „Biblioteka Warszawska", Warszawa X. 1862 i „Fryderyk Chopin. Życie — Listy — Dzieła", Warszawa 1882.

2) Listy Fryderyka Chopina do Jana Białobłockiego, Warszawa 1926.

sowego, który nastąpił po drugim rozbiorze Polski w r. 1793, i rzekomo po zbankrutowaniu swego chlebodawcy, miał on nosić się z zamiarem powrotu do Francji, czemu przeszkodziła nagła choroba. Dalej wiadomo o Mikołaju Chopinie z dotychczasowych biografii, że w czasie powstania kościuszkowskiego zaciągnął się jako ochotnik do oddziałów Kilińskiego, dochodząc do rangi setnika. Po upadku powstania i ostatnim rozbiorze Polski, po raz wtóry przygotowywał się do wyjazdu do swej ojczyzny, gdy znowu choroba, jeszcze cięższa aniżeli pierwsza, zmusiła go do zaniechania swych planów. Pozostał więc — i już na zawsze — w Polsce, uważając te stale piętrzące się przeszkody za znaki losu.

Ci, którzy zagłębiali się w dane biograficzne Fryderyka Chopina, a tym samym ojca jego Mikołaja, zastanawiali się nad dziwnym faktem, że ten przezacny i powszechnie poważany człowiek nie komunikował się nigdy ze swą rodziną we Francji, a nawet wobec własnej w Polsce utworzonej rodziny podawał nie wioskę Marainville, lecz miasto Nancy jako miejsce urodzenia. Świadczy o tym tradycja rodzinna, która znalazła swój wyraz przede wszystkim w napisie, umieszczonym po jego śmierci przez rodzinę na tablicy zamykającej niszę ze śmiertelnymi szczątkami jego w katakumbach na cmentarzu Powązkowskim [3]). Również świadczy o tym biografia Fryderyka Chopina, pisana przez Karasowskiego, który dane biograficzne czerpał wprost od sióstr Chopina.

Opublikowanie przez Stanisława Pereświet-Sołtana dokumentów dotyczących Mikołaja Chopina, przez niego samego skreślonych, a znajdujących się w r. 1926 (i aż do r. 1944 — daty ich spalenia) w Archiwum Akt Dawnych w Warszawie, rzuciło pewne światło zarówno na pochodzenie jak na karierę ojca Fryderyka [4]). Na podstawie tej publikacji sprawę czysto francuskiego, lotaryńskiego, a zarazem chłopskiego pochodzenia Mikołaja Chopina wyjaśnił Edouard Ganche i skierowany przez niego na ślady w parafii Marainville Abbé Evrard [5]).

---

[3]) Napis brzmi: Cieniom śp. /Mikołaja CHOPIN/ b. Profesora Liceum Warszawskiego /i Akademii Duchownej Rzymsko-Kat./ i Członka Komitetu Examinacyjnego, /urodzonego w Nancy 1770 r. /zmarłego w Warszawie 1844/. Wieczne spoczynienie. — Prawdziwą datą urodzenia jest 15 kwietnia 1771 r.

[4]) Listy Fryderyka Chopina do Jana Białobłockiego, W-wa 1926, str. 12—15.

[5]) „La Revue Pleyel", Paris Mars 1927, nr 42, str. 183—188 i Avril 1927, nr 43, str. 217—222.

Obecnie ukazał się na paryskiej wystawie Chopinowskiej, otwartej w październiku 1949 roku, dla uczczenia stulecia zgonu Fryderyka Chopina, w salach Bibliothèque Nationale, między innymi dotąd nieznanymi autografami i pamiątkami chopinowskimi, nieznany list młodocianego Mikołaja Chopina, pisany z Warszawy 15 września 1790 roku do rodziców zamieszkałych w Marainville. Ten jedyny obecnie znany list ojca Fryderyka Chopina z okresu przeszło czterdziestoletniego, do chwili rozpoczęcia korespondencji ze swym synem znajdującym się za granicą, brzmi następująco.

Mon cher Père et ma chère Mère,

Dans l'incertitude où je suis que mes lettres vous soyent parvenues je vous écris que deux mots seulement pour m'informer de l'état de votre santé et vous prouver mon respect et mon attachement. Depuis deux ans passés, je n'ai point de vos nouvelles je ne sais à quoi l'attribuer, cependant, chers Parens[6]*, mon éloignemens*[6]*ne fait qu'augmenter mon respect envers vous en me faisant connaître de quel bonheur je suis privé d'être si longtems*[6]*sans vous voir et sans recevoir aucune de vos nouvelles.*

Comme Madame Weydlich vous a écrit aussi plusieurs lettres en vous chargeant de vous informer au sujet de ses affaires dc Strasbourg auxquelles vous n'avez pas répondu Je vous dirai que nous savons bien que Mr Malard est payé que nous ne savons pas s'il a touché de l'argent pour les créanciers. Comme les affaires de Mr le Comte Pac ne sont par encore finies et qu'il demande une rendition des comptes de la terre de Marainville fait que j'étais sur le point de partir pour Strasbourg pour finir les dites affaires au nom de Mr Weydlich. Mais comme nous avons appris que la France n'était pas encore tranquille par les révolutions qui s'y sont faites a été cause que mon voyage a été différé mais cependant je crois partir sous peu de tems[6]*car Mr Weydlich c'est déjà arrangé avec un banquier qui ne utardera pas à partir pour la France... cependant avant que je parte, je vous prie de m'informer si la milice n'est pas plus stricte qu'elle n'était car on nous dit que tous les jeunes garçons*

---

[6]) Ówczesna pisownia francuska.

depuis l'âge de dix huit ans sont tous soldats, c'est ce que nous sommes curieux de savoir car étant dans un pays étranger comme j'y suis où je peux faire mon petit chemin, je ne pourrois le quitter [qu'] avec regret pour me rendre soldat quoïque dans ma patrie vu que, Mr Weydlich n'a que trop de bonté pour moi et dont j'en prévois des suites heureuses. Je vous prie donc, chers parents de me faire réponse le plus tôt possible pour que je puisse partir en toute sureté et jouir du bonheur de vous voir ainsi que mes chers parens.[6]) *J'ai l'honneur d'être avec le plus profond respect, cher Père et chère Mère de vos enfans*[6]) *votre très humble et très obéissant fils*

N Chopin

A Varsovie
le 15 7bre 1790

Mr et Mme Weydlich vous font bien des complimens[6]) *et vous prie [sic!] d'assurer Monsieur le Curé de leur respect. Je vous prie de lui assurer aussi de ma part J'embrasse mes soeurs de tout mon coeur ainsi que tous mes parens*[6]) *et amis.*

Je vous donne mon adresse de crainte que la lettre ne soit égarée car je ne puis concevoir que depuis deux ans passés je n'aye aucune lettre, donc voici:

A Monsieur
Monsieur Chopin
par Dresde
à Varsovie
en Pologne
poste restante[7])

Pologne

Tłumaczenie:

Mój drogi Ojcze i ukochana Matko moja,

Wobec niepewności, w której się znajduję, czy listy moje doszły do was, piszę tylko kilka słów, by poinformować się o stanie waszego zdro-

---

[6]) Ówczesna pisownia francuska.

[7]) Dokładny odpis pełnego tekstu tego listu, wystawionego w Paryżu zawdzięczam wielkiej uprzejmości Mme Denise Colfs-Chainaye.

wia i dać dowód mego szacunku i mego przywiązania. Od dwóch lat minionych nie mam żadnych wieści od was, i nie wiem, czemu to przypisać; jednakże, drodzy Rodzice, moje oddalenie jedynie powiększa mój szacunek dla was, gdyż poznaję, jakiego szczęścia jestem pozbawiony, nie widząc się z wami tak długo i nie otrzymując żadnych wiadomości od was.

Także Pani Weydlich pisała do was kilka listów, polecając Wam poinformowanie się co do jej spraw strassburskich, na które nie odpowiedzieliście. Zawiadamiam was, że wiemy doskonale, że P. Malard został zapłacony, nie wiemy /jednakże/, czy odebrał pieniądze dla wierzycieli. Ponieważ sprawy P. hrabiego Paca nie zostały jeszcze zakończone, a żąda on zdania rachunków /zdania sprawy/ z ziemi Marainville, zamierzałem wyjechać do Strassburga, by załatwić wspomniane sprawy w imieniu P. Weydlicha. Lecz dowiedziawszy się, że Francja jeszcze się nie uspokoiła na skutek rewolucji, które tam mają miejsce, było to powodem odłożenia mej podróży, lecz tymczasem myślę wyjechać wkrótce, ponieważ P. Weydlich urządził się z pewnym bankierem, który niebawem wyjeżdża do Francji... jednakże zanim wyjadę, proszę was o poinformowanie mnie, czy milicja nie jest obecnie bardziej dokładna, jak była, bo mówią nam, że wszyscy młodzi chłopcy od wieku lat ośmnastu są /wszyscy/ żołnierzami, to jest co nas ciekawi wiedzieć, gdyż znajdując się w kraju obcym, jak ja jestem, gdzie mogę sobie ułożyć me skromne życie, mógłbym go opuścić tylko z żalem, by zostać żołnierzem, choćby w mojej Ojczyźnie, wobec tego, że P. Weydlich jest dla mnie niezwykle dobry a skąd przewiduję dalsze szczęśliwe następstwa. Więc proszę was, Drodzy rodzice, odpowiedzieć mi jak najwcześniej, bym mógł wyjechać całkiem bezpiecznie i mieć szczęście zobaczenia was, jak również mych kochanych krewnych. Mam honor pozostać z najgłębszym szacunkiem, Drogi Ojcze i kochana Matko, z waszych dzieci najuniżeńszym i najposłuszniejszym synem

Chopin

W Warszawie
dnia 15 września 1790 r.

P. i Pani Weydlich kłaniają się wam i proszą was o zapewnienie Księdza Proboszcza o ich szacunku. Proszę uczynić to także z mej strony. Ściskam me siostry z całego serca, jak również wszystkich mych krewnych i przyjaciół.

/Na czwartej stronie/:

Podaję wam mój adres w obawie, że list /poprzedni/ mógł się zadziać, gdyż nie mogę pojąć, że od dwóch lat minionych nie otrzymałem żadnego listu, jest on:

Do Pana
Chopin
przez Drezno
do Warszawy
w Polsce
poste restante.

Polska

List ten obala przede wszystkim dotychczasowe, niczym nie udowodnione twierdzenie, że Mikołaj Chopin po przyjeździe do Polski rzekomo nigdy nie komunikował się ze swą rodziną we Francji, że po prostu zerwał po przybyciu do Warszawy wszelkie więzy ze swym krajem ojczystym. Z tonu listu, który obecnie poznajemy, pisanego bardzo serdecznie i szczerze, wynika przeciwnie, jak najlepszy stosunek młodego Mikołaja do domu rodzicielskiego. Szacunek wobec ojca i matki, serdeczność w odniesieniu do sióstr, pamięć o dalszych krewnych biją z jego treści. Poza tym wynika z treści tego listu, że Mikołaj Chopin, jakkolwiek prawdopodobnie od dłuższego czasu był poza domem rodzicielskim, w szkole w Nancy zapewne, na wychowaniu u obcych ludzi, nie należących do rodziny, utrzymywał zarówno podczas pobytu w Lotaryngii jak po wyjeździe za granicę, do Polski, stale korespondencję z domem rodzinnym. Skarga na nieotrzymywanie od dwóch lat od rodziców odpowiedzi na liczne listy do nich pisane wskazuje na to zupełnie jasno. Prawdopodobnie jeszcze nieraz w późniejszych latach Mikołaj Chopin pisywał do domu i nieraz daremnie czekać musiał na odpowiedź od swoich najbliższych. Wiadomym wszakże jest, jak niechętnie wieśniacy nie tylko u nas, lecz również w obcych krajach, po całodziennym trudzie na roli i dokoła gospodarstwa chwytają za pióro. Pod tym względem Chopinowie z Marainville najwidoczniej nie stanowili wyjątku.

Analiza tego listu, znajdującego się w posiadaniu niejakiego Mr Coutant z Nancy, potomka młodszej z dwóch sióstr Mikołaja Chopina, Małgorzaty, której wnuczka Celina Bastien wyszła za Eugène Coutant'a, wyjaśnia pewne dotychczas niejasne punkty, dotyczące ojca Fryderyka Chopina, z drugiej strony stawia nas przed nowymi zagadkami, których wyjaśnienie będzie kwestią czasu i dalszych badań.

Jak widać z treści listu, pisanego 15 września 1790 r., Mikołaj Chopin wybierał się już wówczas, a nie dopiero w r. 1793 lub 1794, jak dotychczas twierdzono, do Francji. Przyczyną planowanego wyjazdu nie był bynajmniej brak pracy, bezrobocie, lecz zlecenie niejakiego Mr Weydlicha, którego sprawy finansowe najwidoczniej wymagały interwencji osobistej w Strassburgu. Tę misję zamierzano powierzyć dziewiętnastoletniemu wówczas Mikołajowi Chopinowi.

Kim byli ci państwo Weydlich, o których dobroci i zainteresowaniu osobą młodzieńca tego dowiadujemy się z wyżej cytowanego listu? Wszystko wskazuje na to, że mogli to być właśnie ci ludzie, którzy, poznawszy zdolnego chłopca, syna skromnego winogradnika i kołodzieja z Marainville, zajęli się nim, dając mu wykształcenie i ogładę i pomagając mu na dalszej drodze jego życia. Sam fakt, że Weydlichowie najwidoczniej załatwiali pewne sprawy finansowe dla hrabiego Paca, właściciela ziem w Marainville, oraz że znali rodziców Mikołaja i byli z nimi również, jak on, w korespondencji, dawali im zlecenia, wskazuje na dawną i bliską z nimi znajomość i umacnia hipotezę związku ich osób z wychowaniem i wykształceniem Mikołaja Chopina. Jest bowiem bardzo prawdopodobne, że byli oni od lat jego opiekunami, że udając się do Polski zabrali go ze sobą lub sprowadzili go po przybyciu do Polski i tu dalej jego losem kierowali, a w każdym razie bardzo się interesowali. Że w chwili pisania listu wyżej wspomnianego, tj. w drugiej połowie roku 1790, a w więc w przeszło dwa lata pobytu w Polsce, był Mikołaj w pewnej mierze pod ich opieką, wynika jasno z jego własnych słów: „Mr. Weydlich n'a que trop de bonté pour moi et dont j'en prévois des suites heureuses“. Spodziewa się młody Chopin, jak widać z tego, po dobroci dotychczas doznanej ze strony p. Weydlicha, szczęśliwego dalszego ciągu jego przychylnego do niego stosunku. Był młodzieńcem dziewiętnastoletnim, najwidoczniej bardzo praktycznie wychowanym, co nie zadziwia bynajmniej u Francuzów, którzy już wówczas bardzo postępowo przygotowywali swą młodzież do walki życiowej. Późniejsze życie Mikołaja Chopina potwierdza to w całej rozciągłości — a fakt, że tak młodemu chłopcu Mr Weydlich zamierzał poruczyć zlikwidowanie i załatwienie swych spraw natury finansowej, bądź co bądź niełatwych, pozostawionych we Francji, wymagających w każdym razie specjalnych zdolności, potwierdza zaufanie do praktyczności i rzetelności emisariusza. To zaufanie znowu wskazuje logicznie na długoletnią i dokładną znajomość charakteru i zdolności Mikołaja Chopina.

Z treści listu wynika dalej, że właścicielem ówczesnym Marainville lub co najmniej krótko przedtem, był hrabia Pac, polski szlachcic. W herbarzach i historiach rodzin polskich znajdują się tylko skąpe wiadomości dotyczące gałęzi rodziny Paców mającej związki z Lotaryngią. Wiadomo tylko, że Michał Pac, dziedzic

Jezna i Różanki (i hrabia na Różance) na Litwie, kapitan wojsk litewskich w r. 1774, starosta borciański 1776, kawaler orderu św. Stanisława, generał major wojsk litewskich 1783, był żonaty z Ludwiką Tyzenhauzówną, córką Michała, starosty poselskiego, i z nią miał córkę Zofię-Aleksandrę i syna Ludwika. Syn ten urodził się w r. 1778 w Strassburgu, a nie w Polsce (zm. w Smyrnie w roku 1835), co wskazuje jasno na to, że rodzice jego w tym okresie żyli we Francji. Natomiast w „Nouvelle Biographie Générale..." de Firmin Didot Frères sous la direction de M. le Dr Hoefer tome XXXIX-e, Paris 1865, czytamy na str. 1: „Michel Pac, staroste de Zislow, se fit remarquer parmi les principaux chefs de la confédération de Bar, et s'étant réfugié en France, continua à servir la cause de cette confédération auprès du cabinet de Louis XV.

Son petit neveu /?!/ Louis-Michel, comte Pac, né à Straussbourg en 1780 /sic/ et mort en Smyrne le 30 août 1835..." [8]).

O innych Pacach, mających jakiekolwiek związki z Francją ówczesną lub dawniejszą, z Lotaryngią lub Alzacją, nie ma żadnych wiadomości. Wynikało by z tego, że Michał Pac, uczestnik Konfederacji Barskiej (1768 r.), w następstwie wyemigrował do Francji, odgrywał pewną rolę na dworze Ludwika XV, a później osiadł w Lotaryngii, na zamku Marainville, mając jednocześnie lub później siedzibę miejską w Strassburgu. Z daty urodzenia Ludwika-Michała Paca, jego syna, w Strassburgu wynika, że Pacowie około roku 1778 (1780) mieszkali w stolicy Alzacji.

Marainville, wieś niewielka, bo obecnie licząca niewiele więcej jak 84 dusze, położona w powiecie Nancy, w departamencie Meurthe (Lotaryngia), ciągnie się we formie półksiężyca na skłonie doliny rzeki Madon. W środku tego łuku znajdował się za czasów młodego Mikołaja Chopina zamek, obecnie będący ruiną. Zamek ten zbudowany w r. 1612 przez jednego z dworzan Karola III, króla Francji, radcę jego dworu de Gleisenove, w stylu renesansowym, przeszedł później w ręce innej rodziny, która sprowadziła sławnego architekta-ogrodnika Le Nôtre, twórcę ogrodów wersalskich, i uczyniła z zamku Marainville jedną z najpiękniejszych siedzib Lota-

---

8) Tłumaczenie: Michał Pac, starosta zislowski (?), wyróżnił się wśród głównych kierowników konfederacji barskiej i schroniwszy się we Francji, dalej służył sprawie tej konfederacji przy gabinecie Ludwika XV. Jego wnuk stryjeczny(?) Ludwik Michał, hrabia Pac, urodzony w Strassburgu 1780 (sic), zmarł w Smyrnie 30 sierpnia 1835 r. itd.

ryngii. W drugiej połowie XVIII wieku zamek Marainville z przynależnymi doń ziemiami przeszedł w ręce Paców. Prawdopodobnie około lat 1787—1790 czy to z powodu nadmiernego zadłużenia, co można by wnioskować z treści listu Mikołaja Chopina do rodziców, czy też z innych przyczyn hrabia Pac widocznie likwidował swą posiadłość marainvilską. Bliższe badania na terenie Strassburga, gdzie się widocznie odbywała likwidacja spraw finansowych z ziemiami marainvilskimi zwiazanych, lub w Nancy, do którego administracyjnie Marainville należało i należy, wyjaśnią przypuszczalnie dalsze szczegóły.

Pewnym jest w każdym razie, że Weydlich był w danej chwili czymś w rodzaju pełnomocnika hrabiego Paca, jeśli nawet po wyjeździe z Francji miał całkowicie w ręku sprawy finansowe związane z ziemiami marainvilskimi

Wiadomości zawarte w liście Mikołaja Chopina do rodziców z dnia 15 września 1790 roku pozwalają logicznie wnioskować co następuje:

Weydlich, zamieszkały w Nancy, najbliższym i powiatowym mieście, miał z hrabią Michałem Pacem, ówczesnym właścicielem Marainville i ziem marainvilskich już od wielu lat, może od około roku 1780, stosunki finansowe lub temu podobne, które czyniły konieczne przyjazdy do tej zresztą, nie posiadającej szczególnych atrakcyj miejscowości. Przy sposobności takiego pobytu mógł poznać u Paca ówczesnego proboszcza tamtejszego, gdyż ten dawnym zwyczajem z pewnością był częstym gościem w zamku. Proboszcz znający oczywiście doskonale swoich parafian, a między nimi Chopinów, sam zwrócił zapewne uwagę na małego Mikołaja Chopin, wówczas może dziesięć do dwunastu lat liczącego, a wyróżniającego się w rodzinie bystrością, inteligencją i zdolnościami, może przypadkowo a może nawet umyślnie w toku rozmowy skierował zainteresowanie Weydlichów, być może bezdzietnych a majętnych ludzi, na chłopca. Weydlichowie poznają Chopinów i Mikołaja i proponują im zajęcie się wykształceniem jedynego syna, bo były tylko jeszcze dwie córki: Anna, o rok starsza od Mikołaja (ur. w r. 1770) i Małgorzata, o pięć lat młodsza (ur. 1776 r.). Mikołaj udaje się zatem do Nancy, gdzie nie tylko otrzymuje dobre nauki ogólne, ale, ze względu na zawód opiekuna swego Weydlicha i jego zamiary praktyczno-handlowe, tj. uczy się księgowości itp. Gdy około r. 1787, ze względów na razie nie wyjaśnionych, lecz prawdopodobnie wła-

śnie w związku ze sprawami administracyjnymi lub majątkowymi Paca w Polsce, gdzie pozostawił swe majątki Jezno i Różanka, które, jak wiemy z herbarzy, syn jego Ludwik później objął i rozwinął, Weydlichowie udają się do Warszawy, zabierają ze sobą lub krótko po przybyciu do Polski sprowadzają wówczas 16-letniego Mikołaja Chopina, dając mu dom i pracę. Kto wie czy właśnie ten Weydlich nie założył sobie rentownej wówczas fabryki tabaki, w której według tradycji Mikołaj pracował jako księgowy. Na to wskazuje też fakt, że chcąc młodzieńca wysłać do Francji dla załatwienia spraw Paca i innych finansowych, musiał móc dysponować czasem jego, a to wskazywało by na to, że Mikołaj był u niego samego zatrudniony. Młodzieniec musiał się czuć bardzo dobrze w Polsce i pod tą opieką, skoro tak szczerze i bez ogródek wyznaje swoim rodzicom, do których jest najwidoczniej bardzo przywiązany i z którymi jest w najlepszej harmonii, że widzi dla siebie karierę, o ile pozostanie w Polsce, i nie ma zamiaru ryzykować zaciągnięcia do szeregów wojska francuskiego, chociaż Francja to jego Ojczyzna, skoro uda się z polecenia swego patrona dla załatwienia jego spraw na jakiś nieokreślony, ale widocznie niedługi czas do Francji. Po załatwieniu spraw w Strassburgu oczywiście zamierzał odwiedzić swą ukochaną rodzinę w Marainville. Ale nie kosztem ryzyka.

Tu zastanawia kontrast w zachowaniu się Mikołaja Chopina wobec sprawy obowiązku wojskowego w danej chwili, w służbie Francji, w porównaniu z późniejszym jego postępowaniem wobec Polski.

Charakterystyczne jest jego skrajnie negatywne ustosunkowanie się do służby w wojsku w swej Ojczyźnie. Czy wpływało na to nieustanne wrzenie rewolucyjne, które rozpoczęło się w r. 1789 i będąc w swym stadium początkowym było dla większości ludzi ówczesnych, stojących poza tymi walkami, zwłaszcza przy skąpych i niedokładnych wieściach, które dochodziły za granicę, niezrozumiałe, i którego dalszych skutków nie przewidywano. Czy też była to tylko obawa o popsucie sobie planów życiowych przez wciągnięcie do wojska, do którego młody Chopin nie czuł zresztą inklinacji. Zdawało by się, sądząc po zwrocie w liście o milicji „czy milicja nie jest obecnie bardziej dokładną, jak była“, że w chwili wyjazdu z Lotaryngii do Polski problem uniknięcia późniejszej służby wojskowej także odgrywał pewną rolę.

Tymczasem mija zaledwie kilka lat pożycia w Polsce i ten sam Mikołaj Chopin, który obawiał się służby wojskowej w swym własnym kraju, wstępuje w obcym mu kraju, gdzie korzysta z praw cudzoziemca, w szeregi ochotnicze gwardii narodowej, odznacza się sumiennością i służbistością i zostaje setnikiem.

Jakie przemiany zaszły w tym młodym Francuzie, co wpłynęło na jego decyzję? Sądząc po jego późniejszym zachowaniu, po jego lojalności wobec kraju i społeczeństwa, które go przyjęło jako swojego i któremu on się odwdzięczał swą pracą i oddaniem, należy przypuścić, że Mikołaj Chopin jak zżył się już w pierwszych latach swego pobytu z otoczeniem i warunkami życia, iż spontanicznie chwycił za broń w chwili niebezpieczeństwa, które groziło krajowi, iż nie mógł się oprzeć przebudzeniu patriotyzmu, które nastąpiło w owej chwili dziejowej. Odpadły wszelkie rozumowania egoistyczne, cechujące ten list z 15 września 1790 roku, odpadła widoczna niechęć do służby wojskowej i Mikołaj Chopin stanął w szeregach obrońców wolności, gotów oddać swe życie za dobrą sprawę. Przeznaczeniem jego było nie zginąć w tej walce, która była ostatnim akordem powstania kościuszkowskiego.

Jak się jego dalsze życie ułożyło, wiemy z licznych biografii.

List dziewiętnastoletniego Mikołaja Chopina do rodziców, będący przedmiotem tego studium, rzuca pewne nowe światło na sprawę jego wyjazdu do Polski, dotychczas objętego tajemniczością i z tego tytułu różne wywołującego przypuszczenia, często nieco fantastyczne. Jak wynika z niego, wyjazd ten wiąże się z szeregiem osób i całym splotem okoliczności życiowych zupełnie naturalnych. Należy się spodziewać, że dalsze badania, które są w toku, wyjaśnią niejedno, co dzisiaj jeszcze jest hipotezą, wprawdzie o dosyć realnych podstawach, lecz jeszcze nie całkowicie udowodnioną *).

---

*) W chwili, gdy artykuł ten jest w druku, otrzymuję z Francji początkowe wyniki dalszych badań, prowadzonych na terenie Lotaryngii przez moje korespondentki panie Denise Colfs i Suzanne Chainaye. Badania te potwierdzają w zupełności słuszność pewnych, wyżej wymienionych hipotez.

Mianowicie w archiwum miejskim w Epinal, dzięki pomocy archiwisty Mr Kastener'a, znaleziono pod datą 28 stycznia 1783 r. zapis ślubu, który się odbył w Marainville, a przy którym jako świadek figuruje: „le sieur Weydlich, régisseur de Mr. le comte Pac, seigneur de Marainville".

Wynika z tego, że Weydlich był istotnie zawiadowcą dóbr hr. Paca, ówczesnego pana na Marainville. Dalsze dochodzenia są w toku.

ADOLF CHYBIŃSKI (Poznań)

Pani Marii Mirskiej

DO KWESTII REMINISCENCJI W DZIEŁACH CHOPINA

Reminiscencjami w utworach Fryderyka Chopina zajmowało się już kilku badaczy twórczości Chopina, najobszerniej jednak prof. dr Ludwik Bronarski, bezsprzecznie najwybitniejszy z dotychczasowych chopinologów. Dość wskazać na jego dwa zasadniczego znaczenia studia: 1. O kilku reminiscencjach u Chopina („Kwartalnik Muzyczny", W-wa 1929, Nr 5, str. 25—32) i 2. De quelques réminiscences chez Chopin („Études sur Chopin", t. II, Lausanne 1946, str. 43—68).

Dr Bronarski wskazał na szereg reminiscencji z dzieł Bacha, Mozarta, Beethovena, Schuberta, Webera i Rossiniego w dziełach Chopina, reminiscencji najzupełniej niewątpliwych, ani w jednym wypadku nie „naciąganych", reminiscencji „autentycznych", jak je autor trafnie nazywa. I tak np. wskazuje na kilka wręcz frapujących reminiscencji z opery G. Rossiniego „Wilhelm Tell" (1829), poznanej przez Chopina w Wiedniu, w r. 1830 (grudzień). Autor zauważa, że „może jeszcze niejedno odkrycie pozostaje do zrobienia".

Przy sposobności pisania pracy dotyczącej pewnych motywów, a raczej budowy pewnych tematów Chopina, wypadło mi zapoznać się dokładniej również z operami Rossiniego, a więc i z „Tellem". Najniespodziewaniej udało mi się zrobić „jeszcze jedno odkrycie", niemniej frapujące. W wyciągu włoskim z tej opery, wydanym u Ricordiego w Mediolanie, na str. 387 znajduje się w „Atto terzo" temat, który przywodzi mi na myśl 1 temat z Walca op. 70 nr 1 (Oeuvre posth.) Chopina. Oto zestawienie tematu Rossiniego i tematu Chopina (z opuszczeniem przedtaktu w Walcu Chopina):



Nie można zapewne mieć żadnych wątpliwości, że mamy tu do czynienia z jak „najautentyczniejszą“ reminiscencją w melodyce, rytmice i postępie harmonicznym. Mówią nam o tym takty 2—4. Jedynie tylko rozszerza Chopin po wirtuozowsku skoki oktawowe (Rossiniego) między drugą a trzecią częścią taktów 2—4 do decymy i undecymy, z dodaniem nieodzownych triol na początku każdego taktu.

Walc Ges-dur Chopina powstał, według dotychczasowych badań, w roku 1835. Czy ta data jest ściśle udokumentowana? Czy nie można by jej przesunąć nieco wstecz? Chopin słyszał „Tella“ po raz pierwszy w grudniu 1830 roku w Wiedniu. Ale musiał słyszeć tę operę w wykonaniach w Paryżu, gdzie w r. 1829 odbyła się prapremiera tej popularnej opery, często przez szereg lat wykonywanej. Czy można przyjąć, że walc z „Tella“ wywarł na nim pewne wrażenie dopiero tuż koło r. 1835, w którym miał Chopin napisać swego Walca Ges-dur? W psychologii twórczego artysty odbywają się jednak nie zawsze jeszcze zrozumiałe procesy, mimo że psychologia twórczości może się poszczycić już wieloma odkryciami. Dlatego nie wykluczam, że Chopin poznał „Tella“ (dokładnie!) na szereg lat przed napisaniem Walca Ges-dur, że temat walca Rossiniego utkwił w jego pamięci, ale że z tej pamięci ulotniło się... źródło tego tematu, tak że reminiscencja wyłoniła się po kilku latach już spod progu świadomości. Mimo to byłbym skłonny przyjąć, że Walc Ges-dur Chopina mógł powstać przed rokiem 1835.

Na tym jednak nie koniec. Swego Walca Ges-dur, podobnie jak Walca e-moll, a więc Walców należących dziś do najbardziej popularnych, nie wydał Chopin za swego życia. Wydano je w r. 1855, względnie 1868. Dlaczego Walc Ges-dur w mniemaniu Chopina nie był godny wydania mimo swej wartości, z której Chopin zapewne zdawał sobie sprawę? Powody nie są nam znane i może nigdy znane nie będą. Czy jednak powodem decyzji Chopina nie było może

zwrócenie uwagi przez niego samego (może po ponownym usłyszeniu „Tella“ w Operze paryskiej) lub przez najbliższe mu osoby (niekoniecznie muzyków) na uderzającą reminiscencję z walca Rossiniego w Walcu Ges-dur?!

Pozostańmy jeszcze przy Rossinim i jego „Tellu“. Nie mam zamiaru twierdzić, że aria „De la virtù“ z tej opery:



odezwała się w Sonacie h-moll Chopina (op. 58 z r. 1844). Istnieją liczne pieśni włoskie ludowe (np. neapolitańskie) i artystyczne, dawniejsze i nowsze, rozpoczynające się identycznym zwrotem, jaki słyszymy w pierwszym czterotakcie tematu z Sonaty h-moll Chopina, który — jak biografowie stwierdzili — znał nie tylko opery włoskie, ale i włoskie pieśni, zwłaszcza ludowe. W każdym razie cytat z arii w „Tellu“ Rossiniego — to pośrednio również jeden z przyczynków do „italianizmu“ Chopina.

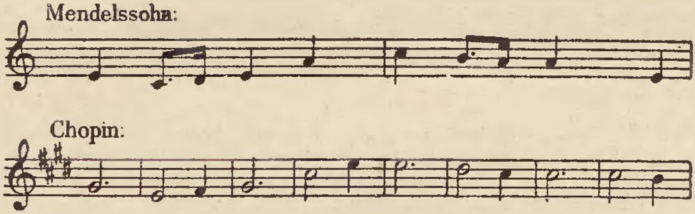
*

* *

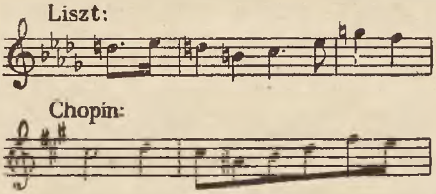
Reminiscencja z dzieła F. Mendelssohna w Scherzu F-dur op. 54 Chopina? O ile mi wiadomo, żaden z chopinologów nie wspomina o „wpływie“ Mendelssohna na Chopina, z góry jakby odrzucając tę możliwość. Jedynie tylko M. A. Szulc, autor pracy wydanej pod tytułem „Fr. Chopin i utwory jego muzyczne“ (Poznań 1873), wypowiada z ujmującą szczerością i skromnością następujący pogląd (str. 185—186): „Jeśli wolno przypuścić, że wielcy kompozytorowie oddziaływają i wpływają na siebie — co jednak przy znamionującej Chopina odrębności i samodzielności z wielką wypowiadamy nieśmiałością — to uważalibyśmy w tym dziele (tj. w Scherzu op. 54) jakiś odblask ducha kompozycji Mendelssohna. Poddajemy domysł nasz opinii znawców i wielbicieli obu mistrzów i płodów ich muzy“.

Ale ani znawcy, ani wielbiciele nie dali dotychczas odpowiedzi na przypuszczenia niesłusznie niekiedy pomijanego Szulca. Wątpliwości te łatwo usunąć i przyznać słuszność jego nieśmiałemu poglądowi, jeśli się zestawi początek jednej z wczesnych kompozycji

fortepianowych Mendelssohna („Drei Phantasien oder Capricen", op. 16 nr 1, a-moll) z początkiem tematu cis-moll z późnego Scherza op. 54 Chopina:



I w tym wypadku mamy chyba do czynienia z autentyczną, jakkolwiek — rzecz jasna — nieświadomą reminiscencją, potwierdzającą słuszność poglądu M. A. Szulca, oraz jego spostrzeżenia, że „wielcy kompozytorowie oddziaływają i wpływają na siebie". Znajdujemy takie reminiscencje tam gdzie poniekąd moglibyśmy się ich najmniej spodziewać. Któż mógłby np. przypuścić, że w Koncercie A-dur Liszta odezwie się charakterystyczny motyw z... Mazurka op. 67 nr 4 Chopina? A jednak porównajmy:



(Że u Liszta zachodzi istotna reminiscencja z Mazurka Chopina, dowodzi fakt, że przy powtórzeniu tego motywu Chopin rozszerza ostatnią tercję d-fis do kwarty d-gis; to samo czyni przy powtórzeniu Liszt *))

Charakterystycznym jest, że prawie zawsze reminiscencje w tematach Chopina dotyczą początków jego tematów. Posiadają one jednak zawsze tak bardzo indywidualną oprawę artystyczną, że, mimo iż zachodzi niewątpliwa reminiscencja (melodyczna), do głosu dochodzi indywidualny wyraz, indywidualny styl Cho-

*) Mazurek op. 67 nr 1 ukazał się wprawdzie dopiero po śmierci Chopina w r. 1855, ale powstał już w r. 1835. Liszt mógł go słyszeć w wykonaniu Chopina, jak wiele utworów Chopina nie wydanych za życia kompozytora.

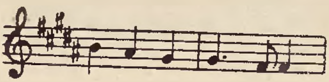
pina. Bach, Händel i Beethoven bradzo często „popełniali" zarówno świadome jak nieświadome reminiscencje i poważniejsze „zapożyczenia" u większych i mniejszych twórców, zawsze z jednakowym wynikiem; reminiscencje i zapożyczenia przedstawiają większą wartość artystyczną niż „oryginały". „Prawo lepszego" i w tych wypadkach znajduje swoje potwierdzenie. I to samo możemy stwierdzić w dziełach Chopina.

Wreszcie jeszcze jedna uwaga: wyszukiwanie reminiscencji byłoby błahym zajęciem, gdyby było celem samym w sobie, stanowi ono jednak materiał dla porównawczej krytyki stylu, materiał, dzięki któremu niejednokrotnie odkrywamy indywidualne rysy stylistyczne „źródła" i „zapożyczenia". Dla psychologii artystycznej, dla psychologii twórczości muzycznej jest to materiał bardzo cenny. Ale jego zużytkowanie musi wyprzedzić praca „heurystyczna", właśnie zebranie samego materiału.

*

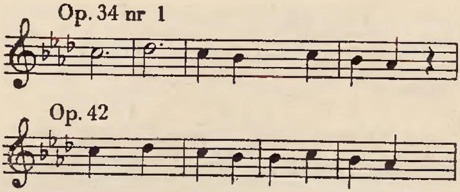
* *

Wreszcie kilka słów jeszcze o reminiscencjach Chopina z dzieł — Chopina. Każdy, kto dokładnie zapoznał się z dziełami Chopina, zauważył, zwłaszcza w motywice (mniej w tematyce), liczne identyczności lub podobieństwa (pomijając już pewne ogólno-stylistyczne, indywidualne szczegóły). Można by cytować wiele przykładów, można by nawet ułożyć „leksykon motywów Chopina". Komuż np. początek środkowej części tria w Scherzu h-moll op. 20:



nie przypomni początku pieśni „Gdybym ja była słoneczkiem na niebie"?

Przekonałem się jednakże, iż niekiedy nawet bardzo wybitni znawcy i wykonawcy utworów Chopina nie zauważają faktów „leżących jak na dłoni". O przykłady nie jest trudno. Porównajmy np. pierwsze tematy Walców As-dur — op. 34 nr 1 i op. 42:

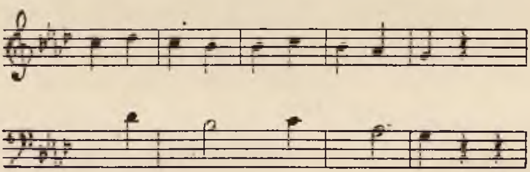


Walc op. 34 nr 1 powstał w r. 1835, ukazał się w r. 1838. Walc op. 42 powstał i ukazał się w r. 1840. A zatem po 5 latach wrócił Chopin do tego samego wątku tematycznego, z tym, że w czterech pierwszych taktach I tematu w op. 42 znajdujemy jakby ornamentalną wariację tychże taktów w op. 34 nr 1 *). Nie jedyny to (mutatis mutandis) wypadek w dziełach Chopina.

Ale już początek I tematów obydwóch Walców Chopina jest sam w sobie „reminiscencją" z bardzo wielu dzieł mistrza. Istnieje około 40 tematów Chopina, które — podobnie jak I tematy obydwóch Walców (wyżej wymienionych) — rozpoczynają się motywem: mała sekunda w górę — mała sekunda w dół — wielka (dalsza) sekunda w dół. Jest to jedna z najbardziej charakterystycznych cech w melodycznym stylu Chopina, rzadko bardzo spotykana u wielkich twórców poprzedzających Chopina lub jemu współczesnych, u Chopina zaś tak częsta zwłaszcza w tematach rozpoczynających się w trybie durowym (od tercji toniki). Takie rozpoczynania tematów znajdujemy wprawdzie w polskich melodiach ludowych. Za czasów

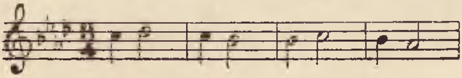
---

*) Przy tej sposobności niech mi będzie wolno wskazać na interesujący szczegół, dotyczący wstępu w Walcu op. 42 i jego stosunku do I tematu. Stosunek ten (wstępu do reszty utworu) zawsze prawie przedstawia się jasno. W Walcu op. 42 nie zauważamy wyraźnego (motywicznego) stosunku wstępu do tematyki tego Walca. Stosunek ten jest jednak niewątpliwy. Basowa fraza wstępu: des'-b-c'-as-g jest w następstwie tych dźwięków identyczna z następstwem co drugiego dźwięku w melodii I tematu, jak wskazuje przykład:

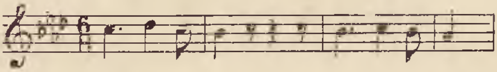


Dowód to nowy, że Chopin zazwyczaj tworzył wstępy do swych utworów po ukończeniu tych ostatnich. Są one niekiedy wynikiem „wtórnej inspiracji".

Chopina była np. w Polsce śpiewana pieśń o św. Rozalii; pierwszy jej czterotakt jest (poza rytmem) identyczny z pierwszym czterotaktem Walca op. 42:



Ale sporo włoskich pieśni ludowych, zwłaszcza lirycznych, rozpoczyna się identycznie, np. neapolitańska piosenka z tekstem gwarowym „Oje ni, perchè muriste":



W różnych modyfikacjach znajdujemy takie rozpoczynania tematów w operach włoskich, poczynając od Marka da Gagliano...

W dziełach Chopina spotykamy je — jak wyżej powiedziałem — niemal w 40 tematach. Możemy przeto mówić o reminiscencjach Chopina z dzieł — Chopina i ponownie uznać, a równocześnie zmodyfikować znane powiedzenie Roberta Schumanna o Chopinie, z tym, że nie dopiero po „siódmym, ósmym takcie", ale już w pierwszych czterech taktach rozpoznajemy utwór Chopina. Ta kwestia zajmie nas jednak w innej pracy, dotyczącej budowy jego wyżej wspomnianych 40 tematów („Kwartalnik Muzyczny", 1950).

PROF. JANUSZ MIKETTA (Kraków)

O NIEAUTENTYCZNOŚCI MAZURKA FIS-DUR UCHODZĄCEGO ZA UTWÓR FRYDERYKA CHOPINA

W cyklu „Żywe wydanie dzieł Fryderyka Chopina", zorganizowanym przez Komitet Wykonawczy Roku Chopinowskiego 1949 i obejmującym całą twórczość Fryderyka Chopina, znalazł się w programie XIV koncertu w dn. 3 kwietnia 1949 r. w wykonaniu pianisty Ryszarda Baksta Mazurek Fis-dur. Autorytet Komitetu Roku Chopinowskiego 1949, włączającego w ten sposób ów utwór do dzieł Chopina, budzi obawę, że ustali się przekonanie o autentyczności tego Mazurka, jako jednego z arcydzieł Chopina; tym bardziej, że i inni chopiniści wykonują go na koncertach, jako utwór Chopina (np. wykonała go w recitalu chopinowskim p. Maria Mirska w dniu 9 kwietnia 1948 r. w Poznaniu w Auli Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej) [1]).

Ponieważ już dawno w literaturze chopinowskiej pojawiły się wątpliwości, a śladem ich i dowody, tymczasem historyczne, stwierdzające nieautentyczność tego utworu, uchodzącego za utwór Chopina, ale nie będącego dziełem Chopina, warto zestawić je w całość, a także uzupełnić przedstawieniem analizy stylometrycznej utworu, która okaże, jak dalece utwór ten nie może być kompozycją Fryderyka Chopina.

Wiadomość o nieautentyczności tego Mazurka, uchodzącego za utwór Chopina, podał Fryderyk Niecks w pracy „Frederick Chopin

---

1) Zamieszcza go Bronisław Edward Sydow w pracy „Bibliografia F. F. Chopina" (Nakładem Tow. Naukowego Warszawskiego, Warszawa 1949) w wykazie dzieł nieopusowanych, publikowanych po śmierci kompozytora, jako nr 111, i podaje wydawców: St. Petersburg — W. Bessel et Co. oraz Litolff pod numerem 1364 w „Salonperlen" t. II — 11611 (l. c. str. 21).

as a man and musician". Podaję ją na tym miejscu w tłumaczeniu odpowiedniego ustępu według 3-go wydania w języku angielskim (Londyn, 1901, tom II, str. 237), w odsyłaczu zaś w oryginalnym brzmieniu [2]):

„W wydaniu Klindwortha*) znajduje się bardzo niechopinowski Mazurek Fis-dur, opublikowany poprzednio w Wiedniu przez J. P. Gottharda; E. Pauer wykazał, że autorem tego Mazurka był Charles Mayer" **).

---

[2]) In the Klindworth edition *) is also te be found a very un-Chopinesque Mazurka in F sharp major previously published by J. P. Gotthard, in Vienna, the authorship of which, Mr. E. Pauer has shown to belong to Charles Mayer **).

*) To znaczy w oryginalnym wydaniu rosyjskim, nie angielskim (Augener and Co); a i tam tylko na życzenie wydawców i wbrew trafniejszej opinii redaktora.

**) W artykule zatytułowanym Musical Plagiarism („Muzyczny Plagiat"), zamieszczonym w miesięczniku Monthly Musical Record z 1. VII. 1882 (gdzie omawiany Mazurek również jest reprodukowany), czytamy co następuje:

„W r. 1877 E. Pauer, przygotowując wyczerpujący przewodnik po całej literaturze fortepianowej, przeglądnął tysiące utworów na ten instrument w wydaniach firm niemieckich i natrafił na mazurek Charles Mayera, wydany przez Pietro Mechetti (następnie C. A. Spina), a zatytułowany Souvenirs de la Pologne. W kilka tygodni później wpadł mu w ręce mazurek, publikowany przez J. Gottharda, jako pośmiertny utwór Fryderyka Chopina. Z początku, aczkolwiek ten utwór „uderzył go jako już mu znany", nie mógł ustalić ani czasu, ani okoliczności, w których się z nim zetknął; ostatecznie przypomniał się mu mazurek Mayera, a przekonując je ze sobą, stwierdził, że jest to jeden i ten sam utwór. Z wyglądu karty tytułowej i wymiaru nut, Pauer, mający duże doświadczenie w tych sprawach, wywnioskował, że egzemplarz Mayera musiał być publikowany pomiędzy rokiem 1840 a 1845; napisał więc do p. Gottharda, zwracając mu uwagę na podobieństwo tego „pośmiertnego" utworu Chopina i zapytując go, w jaki sposób wszedł on w posiadanie chopinowskiego rękopisu. P. Gotthard odpowiedział, że „nabył mazurka, jako rękopis Chopina, od pewnej polskiej hrabiny, która, będąc w ciężkim położeniu, rozstała się, choć z wielkim żalem, z kompozycją jej znakomitego ziomka". Pauer wnioskuje naturalnie, że Gotthard został oszukany, że rękopis nie był rękopisem prawdziwym, i że „zaszczyt skomponowania tego mazurka przypadał Charles Mayerowi". Pauer dodaje dalej: „nie jest prawdopodobne, aby C. Mayer, gdyby nawet Chopin zrobił mu prezent z tego mazurka, opublikował go podczas życia Chopina, jako własny utwór, lub sprzedał go względnie podarował polskiej hrabinie. Jest o wiele bardziej prawdopodobne, że mazurek Mayera został przepisany w sposób naśladujący chopinowskie pismo nutowe i po śmierci Mayera w 1862 r. sprzedany p. Gotthardowi, jako rękopis Chopina".

Podany tu cytat z Niecksa wyczerpuje zagadnienie autentyczności Mazurka Fis-dur, jako utworu Charles Mayera, w sposób najbardziej przekonywający.

C h a r l e s M a y e r (ur. 21. III. 1799 w Królewcu, zmarł dnia 2. VII. 1862 r. w Dreźnie), syn klarnecisty, przybył w młodości wraz z ojcem do Petersburga, gdzie kształcił się jako pianista u Fielda. Towarzyszył ojcu, jako dojrzały wirtuoz, w r. 1814 w podróży koncertowej do Paryża, osiadł później w Petersburgu jako nauczyciel fortepianu i przebywał tam do roku 1850, po czym przeniósł się do Drezna. W roku 1845 koncertował w Szwecji, Niemczech i Austrii. Był kompozytorem licznych utworów fortepianowych, jak koncertów, koncertstücków, fantazji, wariacji, etiud itp., w ogólnej liczbie ponad 200 dzieł [3]).

---

*) That is to say, in the original Russian, not in the English (Augener and Co's) edition; and there only by the desire of the publishers and against the better judgement of the editor.

**) In an article, entitled M u s i c a l P l a g i a r i s m in the Monthly Musical Record of July I. 1882 (where also the mazurka in question is reprinted), we read as follows: „In 1877 Mr. E. Pauer, whilst preparing a comprehensive guide through the entire literature of the piano, looked through many thousand pieces for that instrument published by German firms, and came across a mazurka by Charles Mayer, published by Pietro Mechetti (afterwards C. A. Spina), and entitled Souvenirs d e l a P o l o g n e. A few weeks later a mazurka, a posthumous work of F. Chopin, published by J. Gotthard, came into his hands. At first, although the piece „struck him as being an old acquaintance", he could not fix the time when and the place where he had heard it; but at last the Mayer mazurka mentioned above returned to his remembrance, and on comparing the two, he found that they were one and the same piece. From the appearance of title-page and the size of the notes, Mr. Pauer, who has had considerable experience in these matters, concluded that the Mayer copy must have been published between the years 1840 and 1845, and wrote to Mr. Gotthard pointing out the similarity of Chopin's posthumous work, and asking how he came into possession of the Chopin manuscript. Mr. Gotthard „that he had bought the mazurka as Chopin's autograph from a Polish countess, who, being in sad distress, parted, though with the greatest sorrow, with the composition of her illustrious compatriot". Mr. Pauer naturally concludes that Mr. Gotthard had been deceived, that the manuscript was not a genuine autograph, and „that the honour of having composed the mazurka in question belongs to Charles Mayer". Mr. Pauer further adds: „It is not likely that C. Mayer even if Chopin had made him a present of this mazurka, would have published it during Chopin's lifetime as a work of his own, or have sold or given it to the Polish countess. It is much more likely that Mayer's mazurka was copied in the style of Chopin's handwritting, and after Mayer's death in 1862 sold as Chopin's autograph to Mr. Gotthard".

[3]) Riemann's Musiklexikon

Hermann Kretzschmar[4]) tak charakteryzuje jego twórczość: „Charles Mayer, choć wiąże swe długie utwory z pasaży i gam, pozostaje zawsze w granicach swej szlachetnej i szczerej natury; nie należy patrzeć zbytnio z góry na takie kompozycje. Budzą one i dają poczucie dźwięku, a także radość gry, a więc podstawowe właściwości muzycznego talentu".

Znane są z Universal-Edition utwory Mayera, jak: Etüden op. 61, 12 Studien op. 119, „Jugendblüthen" op. 121, „Neue Schule der Geläufigkeit" op. 168 i in. Mazurek Fis-dur, zatytułowany „Souvenirs de la Pologne" nosi op. 121[5]). Rzetelność naukowa Ernsta Pauera (1826—1905) nie budzi także wątpliwości. Był on jednym z pierwszych poważnych pianistów, opierających swą sztukę wykonawczą na ścisłych historycznych studiach wykonywanych programów (od r. 1861 dawał historyczne koncerty fortepianowe z wyczerpującymi analitycznymi programami, publikował zbiory dawnej muzyki fortepianowej, jak „Alte Klaviermusik", „Alte Meister", „Old English composers for the virginal and harpsichord" itp.).

Tak więc musimy przyjąć, że fakt identyczności Mazurka Mayera, zatytułowanego „Souvenirs de la Pologne", z Mazurkiem wydanym przez J. Gottharda jako „pośmiertnym utworem Chopina" wykrył i ustalił E. Pauer. Oczywiście można by na własną odpowiedzialność uznać identyczność tekstu nutowego obu wydań omawianego Mazurka Fis-dur, raz w wydaniu Pietro Mechetti, jako utworu Mayera, drugi raz w wydaniu J. Gottharda, jako utworu Chopina, wtedy tylko, gdyby można było także i obecnie wziąć w rękę oba te wydania i porównać (co przed laty uczynił Pauer). Wtedy pozostałaby jedynie do wybadania sprawa „intrygi", jaką oszukano J. Gottharda, że wydał dzieło Mayera, jako utwór Chopina. Jak widać z podanej przez artykuł z Monthly Musical Record i powtórzonej przez Niecksa korespondencji pomiędzy Paue-

---

4) „Die Klaviermusik seit Robert Schumann" (Gesammelte Aufsätze über Musik und anderes aus dem Grenzboten von H. K., Leipzig, Breitkopf und Hartel 1910(11), str. 120): „Auch Charles Mayer — wenn er aus Arpeggien und Skalen lange Stücke reimt — hält sich dabei immer in den Grenzen einer noblen und wahren Natur. Man soll auf solche Kompositionen nicht allzusehr von oben herabsehen. Sie wecken und fördern den Klangsinn und die Freude am Spiel, also die fundamentalen Eigenschaften des Musiktalents'.

5) „Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker, als Hochschlagwerk u. Studienquelle der Welt-Musikliteratur eingerichtet und herausgegeben von Franz Pazdirek". Wien 1904—1910.

rem i Gotthardem, rękopis sprzedała Gotthardowi jakaś „polska hrabina". Należy wykluczyć tu oczywiście np. ks. Marcelinę Czartoryską (choć cudzoziemiec Gotthard mógłby pomieszać dość łatwo „księżnę" z „hrabiną") dlatego, że Czartoryska na pewno nie znalazła się nigdy w tak „ciężkim położeniu" („in sad distress"), aby sprzedawać pamiątkowy rękopis Chopina. Zresztą Julian Fontana w liście z dn. 6 stycznia 1853 do p. Jędrzejewiczowej twierdzi, że „widział się z Marceliną ks. Czartoryską... ks. Czartoryska nie posiada nic z manuskryptów" [6]). Z tych samych powodów trudno przypuścić tutaj hr. Delfinę Potocką! Tajemnicza więc hrabina, dostarczająca rzekomego autografu Mazurka Gotthardowi, pozostanie nadal postacią anonimową.

Niestety autor tej rozprawki nie ma możności wyjazdu do bibliotek muzycznych Wiednia, Lipska lub Berlina, gdzie niewątpliwie można odszukać pierwsze wydanie Mazurka Fis-dur i jako utworu Mayera, i jako dzieła Chopina i powtórzyć obserwacje E. Pauera. Po zobrazowaniu więc w granicach dostępnych danych spraw wydawniczo-autorskich omawianego Mazurka i przyjęciu do wiadomości faktu rozpoznania przez E. Pauera w Mazurku Chopina utworu Mayera, w dalszym ciągu rozważań zajmę się następującym pytaniem: czy wydany przez Jurgensona w Moskwie Mazurek Fis-dur Chopina może przedstawiać utwór Chopina, czy też analiza stylometryczna tej kompozycji wykazuje, że utwór ten nie może być w żadnym wypadku dziełem Fryderyka Chopina?

Przedmiotem więc badania jest wydany u Jurgensona w Moskwie Mazurek Fis-dur Chopina, a druk ten tak się przedstawia: Karta tytułowa zawiera następującą treść: Édition Jurgenson /52 Mazourkas/ de /Fr. Chopin/ Édition revue et corrigée par Ch. Klindworth / Moscou chez P. Jurgenson (St. Petersbourg, J. Jurgenson) Następuje wyliczenie składów nut w New-Yorku, Kijowie, Charkowie, Krystianii, Orle i Żytomierzu, Londynie, Odessie i Rostowie n/Donem. Na analizowanym egzemplarzu odcisk: „Librairie et Magasin de Musique — Gebethner et Wolff — Varsovie". Druga stronica pusta.

---

6) M. Karłowicz „Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie", str. 370. Zresztą nie wyklucza to, że ks. Czartoryska posiadać mogła rękopisy wydanych kompozycji Chopina, o które w danym wypadku nie chodziło. Informacja ta nie jest ścisła, gdyż Czartoryska posiadała np. rękopis Fugi a-moll i ofiarowała go Natalii Janotha, która opublikowała tę kompozycję w r. 1899 z własnymi dodatkami!

Nutowy tekst Mazurka str. 3—7. Na ostatniej stronie: „Table thématique des Mazourkas de Fr. Chopin". Mazurki od 1 do 51 następują w zwykłej, we wszystkich wydaniach mazurków stosowanej kolejności (przedostatni Mazurek a-moll „à son ami Emile Gaillard"). Mazurek Fis-dur jest więc tu dołączony do powszechnie znanego zbioru 51 Mazurków, jako 52-gi [7]).

Mazurek ma taktów drukowanych 160, wykonywanych 190.

Układ formalny jest następujący:

Część I:

	(1— 8)	A^1	t. 8	tonacja	Fis
	(9—24)	B^1	t. 16	„	dis-Cis
	(24—31)	$Ł^1$	t. 7 (8)	„	Cis (połączenie z B^1 łańcuchowe)
	(32—39)	A^2	t. 8	„	Fis
:‖	(9—24)	B^2	t. 16	„	dis-Cis
:‖	(24—31)	$Ł^2$	t. 7 (8)	„	Cis (połączenie z B^2 łańcuchowe)
:‖	(32—40)	A^3	t. 8	„	Fis
			t. 70		

Część II:

(41—56)	C	t. 16	tonacja	H
(57—68)	D	t. 12	„	Fis-dis (enh. es) — Fis-H
(69—84)	Cv	t. 16	„	H
		t. 114		

Część III:

(85— 92)	A^4	t. 8	tonacja	Fis
(93—108)	B^3	t. 16	„	dis-Cis
(108—115)	$Ł^3$	t. 7 (8)	„	Cis (połączenie z B^3 łańcuchowe)
(116—123)	A^5	t. 8	„	Fis
(124—139)	E	t. 16	„	dis-Fis
(139—146)	F	t. 7 (8)	„	Fis (połączenie z E łańcuchowe)
(147—160)	K	t. 14	„	Fis
razem		t. 190		

Stosunek poszczególnych części: I : II : III = 70 : 44 : 76. Jeśli 8-takt 147—154 przyłączyć do F, zaś za Kodę uznać 6-takt 155—160,

---

[7]) Jak widzieliśmy wyżej, w b r e w woli redaktora Ch. Klindwortha, a n a ż ą d a n i e wydawcy Jurgensona.

to, nie licząc Kody, otrzymamy układ części Mazurka ściśle symetryczny — 70 : 44 : 70.

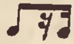
Układ formalny Mazurka nie różni się więc w swym przebiegu od mazurków Fryderyka Chopina. Gdyby był utworem Chopina, zająłby ze względu na swe wymiary (190 taktów wykonywanych) piąte miejsce. Dłuższe od niego byłyby jedynie Mazurki: 25 h-moll (224), 35 c-moll (220), 32 cis-moll (208) i 33 H-dur (204 takty). Trzyczęściowość formy łączy go z wieloma mazurkami Chopina, a ogólny plan harmoniczny Fis-dis-Cis(bis) - Fis dla części I i III może być uważany za chopinowski. Oparcie części II na subdominancie jest także zjawiskiem częstym w mazurkach Chopina, zaś plan harmoniczny tria z wychyleniem z H-dur przez dominantę do jej paraleli i zamiana enharmoniczna dis-moll na es-moll, powrót zaś przez fis+ do H-dur jest także stylistycznie chopinowski. Łańcuchowe połączenia łącznika L z B jest np. w 26 Mazurku Chopina (cis-moll op. 41 nr 1) osobliwością nawet charakterystyczną [8]) dla tektoniki chopinowskiej, doprowadzającą do zawiłych a pięknych konstrukcji metrorytmicznych „wyższego rzędu". Układ formalny Mazurka jest więc chopinowski i nie może służyć jako argument przeciw autentyczności Mazurka, jako utworu Chopina.

Pierwszym faktem, który powinien rzucić się w oczy każdemu, kto bliżej zapoznał się z mazurkami Chopina i zastanowił się głębiej nad formami czynników składowych mazurków Chopina, jest wystąpienie w taktach 78—81 oraz t. 136 izorytmicznego układu równych szesnastek.

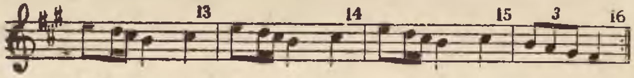


[8]) por. J. Miketta „Mazurki Chopina", str. 225—228.

Układ taki nie pojawia się w żadnym z 58 autentycznych mazurków Chopina! Szesnastka pojawia się w mazurkach jedynie jako składnik zasadniczej grupy mazurkowej

 lub 

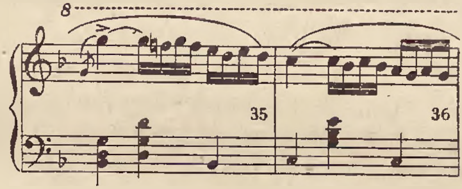
z jednym, jedynym wyjątkiem t. 13—16 Mazurka 1, fis-moll op. 6 nr 1:



gdzie powstaje jako przeciwstawienie trioli t. 40. Nie jest to zresztą w ogóle grupa o strukturze izorytmicznej.

Co więcej! Przejrzyjmy inne utwory Chopina, w których jako części składowe pojawiają się mazurki, kujawiaki lub oberki, lub też które są rozwojowymi formami mazurka.

W Rondzie à la Mazur op. 5 spotykamy grupy izorytmiczne szesnastkowe dwu rodzajów: jedne z nich (t. 35—36 oraz t. 223—224) powstają na drugiej i trzeciej ćwierci taktów wskutek powtórzenia sekund, składników opadającej gamy:



drugie (t. 37—40, 45—48, 225—228, 233—236, 249—252 oraz 431) — to toczki chromatyzowane, diatoniczne lub mieszane, chromatyzowano-diatoniczne, powstające pod wpływem czynnika harmonicznego, jako konieczność wypełnienia przestrzeni pomiędzy dwoma składnikami akordu:



t_1 — toczek chromatyzowany

t_2 — toczek mieszany

t_3 — toczek diatoniczny

Poza omówionymi taktami izorytmiczny układ szesnastkowy nie pojawia się nigdzie na przestrzeni całego utworu. Zwrócić także należy uwagę, że op. 5 nazwał Chopin Rondem à la Mazur, nie zaś Mazurem lub Mazurkiem, a dla figuracji użył przede wszystkim triol, zwłaszcza w łącznikach (t. 53—88, 127—150, 269—289, 329—357). Zastosowana nazwa usprawiedliwiałaby odejście od typowo mazurkowych układów rytmicznych, niemniej Chopin ściśle się ich trzymał.

W kujawiaku Koncertu f-moll op. 21 nie spotykamy ani jednego taktu izorytmicznego układu szesnastkowego, spotykamy zaś dwukrotnie grupę szesnastkową w następujących okolicznościach:





Spostrzegamy łatwo, że czynnik melodyczny zmusił tu Chopina do utworzenia kwartoli zamiast trioli: mamy tu opadającą gamę od g^3 do es^2 w t. 213—214, względnie w całotonowym sekwensie od f^3 do des^2 w t. 215—216. Pomiędzy g^2-es^2 (względnie f^2-des^2) triola-toczek się nie mieści; zmieściłby się jako triola toczek chromatyzowany (np. g^2-ges^2-f^2), ale psułby on diatoniczny przebieg figuracji. Zamiana trioli na duolę psułaby znowu agogiczny „rozpęd" figuracji. Chopin wolał więc w tym „rozpędzie" dać kwartolę przez powtórzenie sekundy diatonicznej g^2-f^2, tworząc kwartolę (izorytmiczną grupę szesnastkową) g^2-f^2-g^2-f^2 (wzgl. f^2-es^2-f^2-es^2), niżeli zahamować ruch przez duolę; styl zaś figuracji nie pozwalał na wprowadzenie jakiejkolwiek chromatyzacji. Wszystkie figuracje kujawiaka dokonane są całkowicie lub częściowo tylko przez triole (grupy i układy ósemkowe). Wykazane wyjątki są więc

usprawiedliwione wpływami innych czynników (p o z a r y t m i c z n y m) lub wymaganiami stylu całości utworu.

Izorytmiczne układy szesnastkowe spotykamy dalej w „Grande Fantaisie sur des airs polonais" op. 13, w Kujawiaku, ale t y l k o w k o ń c o w y m jego fragmencie, w t. 106—153. Fragment ten, mający charakter s w o b o d n e j w a r i a c j i głównego tematu Kujawiaka oraz charakter Kody odcina się stylistycznie wyraźnie od właściwego kujawiaka, w którym występują tylko triole, jako element składowy motywów lub jako czynnik wariacyjny. W kujawiaku właściwym brak grupy szesnastkowej.

W introdukcji do Krakowiaka z orkiestrą op. 14, spotykamy na początku mazurek (t. 1—39). Nie ma w nim ani jednej grupy szesnastkowej. Jedynie w nagle rozpoczynającym się Allegro molto pojawiają się te grupy, przetwarzają się w kwintole i jako takie budują piękną stojącą falę t. 56—59. Ale ustęp ten nic już nie ma wspólnego z mazurkiem, przygotowuje w oryginalny i niezwykły sposób wprowadzenie w dalszym rozwoju kompozycji układu metrycznego krakowiaka i jego form rytmicznych. Nie przeczy więc naszej tezie o braku izorytmicznego układu szesnastkowego w mazurkach.

Mazurek w Polonezie fis-moll op. 44, obejmujący t. 127—261 utworu, nie zawiera a n i j e d n e j g r u p y szesnastkowej. Wybuchający nagle w t. 250 izorytmiczny układ szesnastkowy — to zapowiedź powrotu Poloneza (nie koniec Mazurka!). Główny motyw wstępu do Poloneza, podany tu jeszcze w mazurkowej stylizacji basu t. 246—249 (lub 254—257), mógłby prowadzić do dalszego rozwoju mazurka; ale wybuch tej przenośnej fali oktawowej na akordzie cis^{+} z zamiennymi do każdego z jego składników, to już z n a m i ę Poloneza, w którym jak i w wielu innych strukturach polonezowych izorytmiczne układy szesnastkowe są formą zwykłą, stylistycznie organiczną i spotykaną prawie w każdym z polonezów Chopina.

Na 17 pieśni Chopina 6 jest w takcie 3/4 i ma charakter mazurkowy. Są to pieśni: „Życzenie", „Hulanka", „Precz z moich oczu", „Leci liście z drzewa" (tylko we wstępie i kodzie), „Moja pieszczotka", „Śliczny chłopiec". W żadnej z nich, ani w melodii, ani w akompaniamencie, n i e p o j a w i a s i ę izorytmiczny układ szesnastkowy.

Nie zawiera ich także żaden z 17 walców Chopina. Można tu mówić o nich dlatego, że n i e k t ó r e układy w a l c o w e przenikają

do mazurków (np. izorytmiczne układy ósemkowe), a więc walc mógłby być źródłem, z którego układy te mogłyby wypływać i przenikać do mazurków. Ale tak nie jest. Zauważyć należy, że izorytmicznym układom szesnastkowym Walca As-dur nr 17 (pośmiertnego) wobec oznaczonego jedynie w tym Walcu taktu 3/8 odpowiadają we wszystkich innych, przy takcie 3/4, izorytmiczne ósemkowe układy (np. układy okresu drugiego 7 Walca cis-moll op. 64 nr 2). W Walcu As-dur są one więc wynikiem użycia drobniejszej jednostki układu metrycznego, nie zaś wprowadzeniem drobniejszego izorytmicznego układu.

Te obserwacje doprowadzają do stwierdzenia, że izorytmiczny układ szesnastkowy jest *stylistycznie obcy* chopinowskim mazurkom (i walcom) oraz stylizowanym ich formom, jak np. omawiane Rondo lub Kujawiak z Fantazji op. 13. Jeśli przyjrzymy się dalszym rozwojowym formom mazurka po Chopinie, to, prócz takiej właśnie źle naśladowanej metrorytmicznej formy w mazurkach à la Chopin (której wiele mamy okazów w literaturze muzycznej pomiędzy Chopinem a Karolem Szymanowskim), stwierdzimy, że siła działania *typu* polskiego mazurka, tak genialnie ustalonego przez Chopina, okazała się tak wielka, że pomimo całkowicie odmiennej harmonicznej struktury, tak różnej swą wielobarwnością i własnym stylem, Szymanowski uszanował rytmiczną formę mazurka „bez izorytmicznego układu szesnastkowego": nie spotykamy *ani jednego jej taktu w 20 Mazurkach op. 50 Karola Szymanowskiego*. Nie spotkamy jej także np. w 4 Mazurkach Romana Maciejewskiego z r. 1931 (Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1946) z wyjątkiem... taktów 168 i 169 Mazurka nr IV!

Roman Maciejewski: Mazurek IV, str. 20



itd.

Łatwo spostrzec, że kompozytor chciał się tu p r z e d o s t a ć ze średniego regestru fortepianu w górny, a nie chciał tej przeszkody brać „skokiem"; wypełnił ją więc kwartową izorytmiczną gamą A-dur w szesnastkach, z w i e l k ą s z k o d ą d l a s t y l u swych mazurków. Ten pochód kwart miał nadać tu pewien „smak", ale efekt to banalny: piękny zaś Mazurek został przez to „zaplamiony".

W wyniku tych rozważań można stwierdzić i podać jako pierwszy stylistyczny dowód n i e a u t e n t y c z n o ś c i omawianego Mazurka Fis-dur, że Fryderyk Chopin nie mógłby się podpisać pod taktami 78—81 tego utworu, a to ze względu na stanowczo mu o b c ą f o r m ę r y t m i c z n ą (znajdą się zaraz i inne, niechopinowskie „plamy" w tymże samym fragmencie) [9]).

Zanalizujmy okres Cv (t. 69—84), w którym występuje ów izorytmiczny układ. Nazywamy go w układzie formalnym Cv dlatego, że jest on „wariacyjnym" powtórzeniem okresu C (t. 41—56). Zmianie podlega tylko następnik (t. 77—84), wobec następnika okresu C (t. 49—56) i przy tym zmianie częściowej: 4-takt pierwszy (t. 77—80) zachowuje w basie i tenorze melodię analogicznego 4-taktu okresu C (t. 49—52) i „ozdabia" ją izorytmiczną figuracją. Jest ona obrazem niedołęstwa kompozytorskiego, nieznanego Chopinowi nawet w odrzuconych przez niego szkicach nie wydanych za życia kompozycji! Zauważmy w tym „dwugłosowym kontrapunkcie" takie „kwiatki", jak po czystej kwarcie fis-h^1 t. 78 oktawę fis^1-fis^2, a dalej równoległe oktawy h-h^2 i cis^1-cis^3 t. 79, aby się u p e w n i ć, że takty te nie mogły wyjść spod pióra Chopina. Opadające fale przenośne, oktawowe t. 80—81 nie wystąpiły w ani jednym autentycznym mazurku Chopina, a rozpoczęty niby to wariant drugiego 4-taktu następnika okresu „rozsypał się" na tych pasażykach i zakończył kadencją nic już nie mającą wspólnego z materiałem harmonicznych planów okresu. Takich „wsyp" kompozytorskich u Chopina nie znamy! Jeżeli przejrzymy przebiegi harmoniczne Mazurka, to spotkamy następującą „plamę", która nie mogłaby zdarzyć się nawet jako szkic Chopinowi, genialnemu harmoniście. Mam na myśli c h r o m a t y c z n y (chyba u Mayera(!) nie w sensie 12-dźwiękowej skali Schönberga!!) postęp akordów majorowych b e z p r z e w r o t u w t. 30—31 utworu:

---

9) O takcie 136 będzie mowa poniżej.

CHARLES MAYER

SOUVENIRS DE LA POLOGNE

op.121

Mylnie wydany

jako

MAZUREK FR. CHOPINA

Charles Mayer op. 121 „Souvenirs de la Pologne"

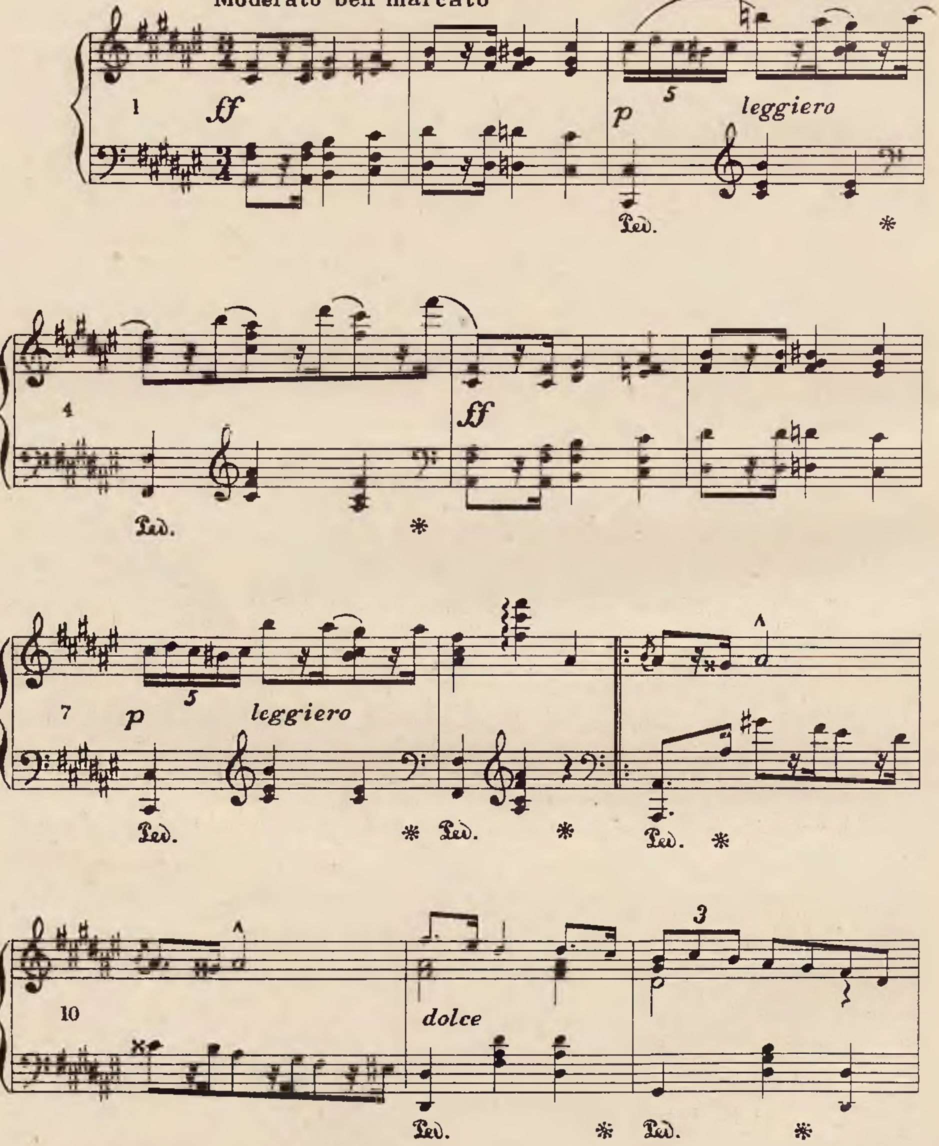
mylnie wydany u Jurgensona w Moskwie

jako

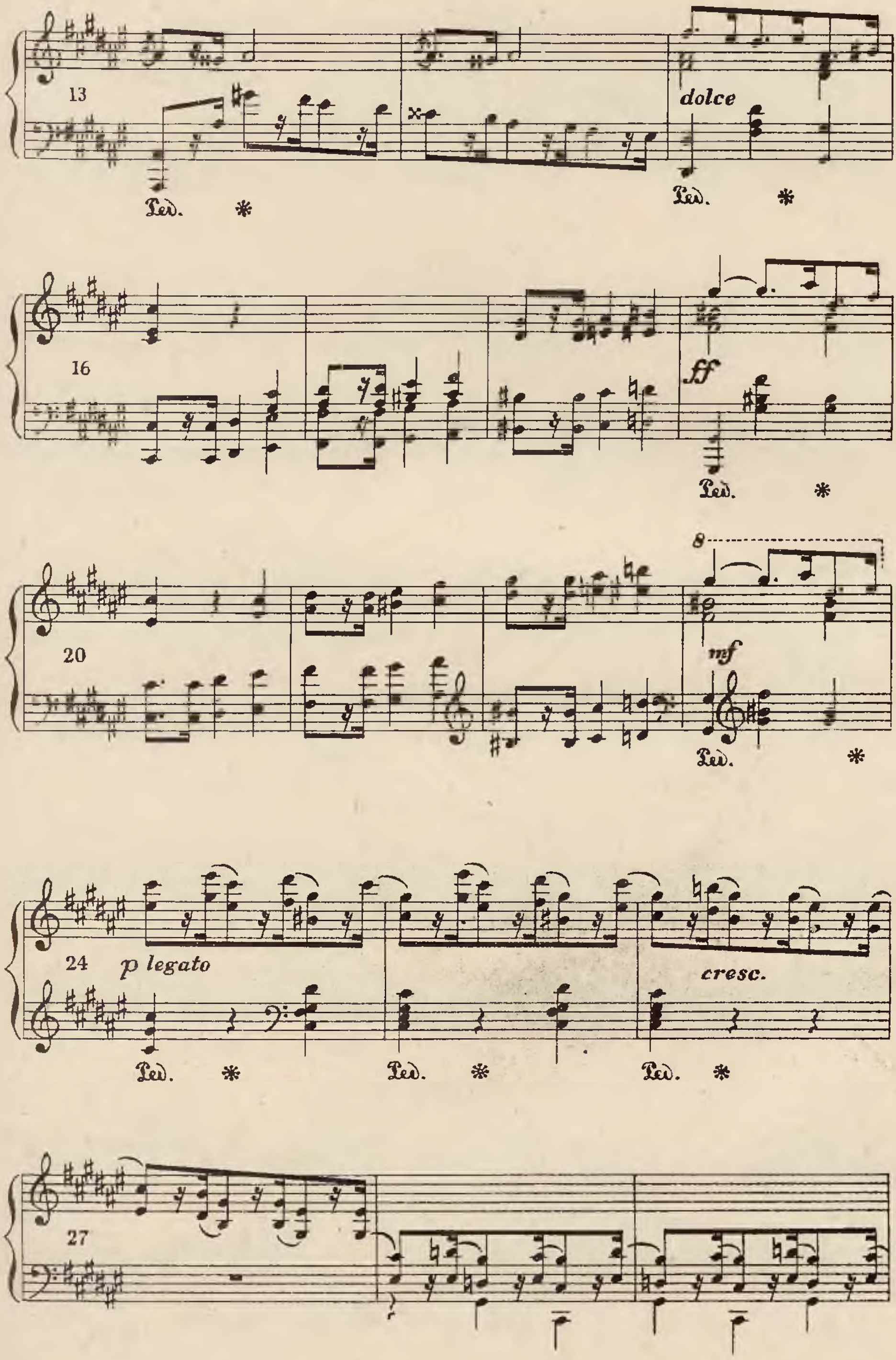
MAZURKA*)

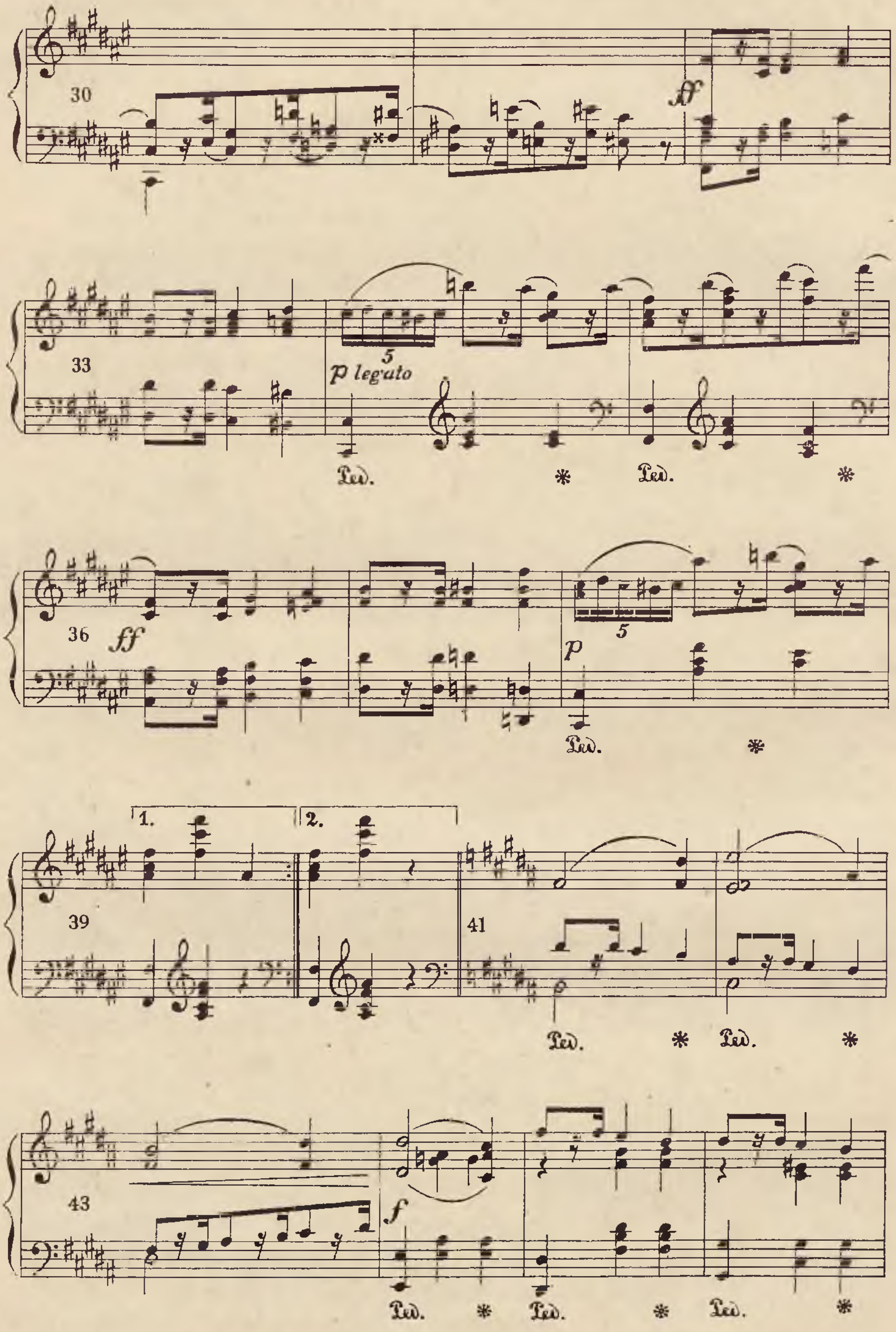
FR. CHOPIN

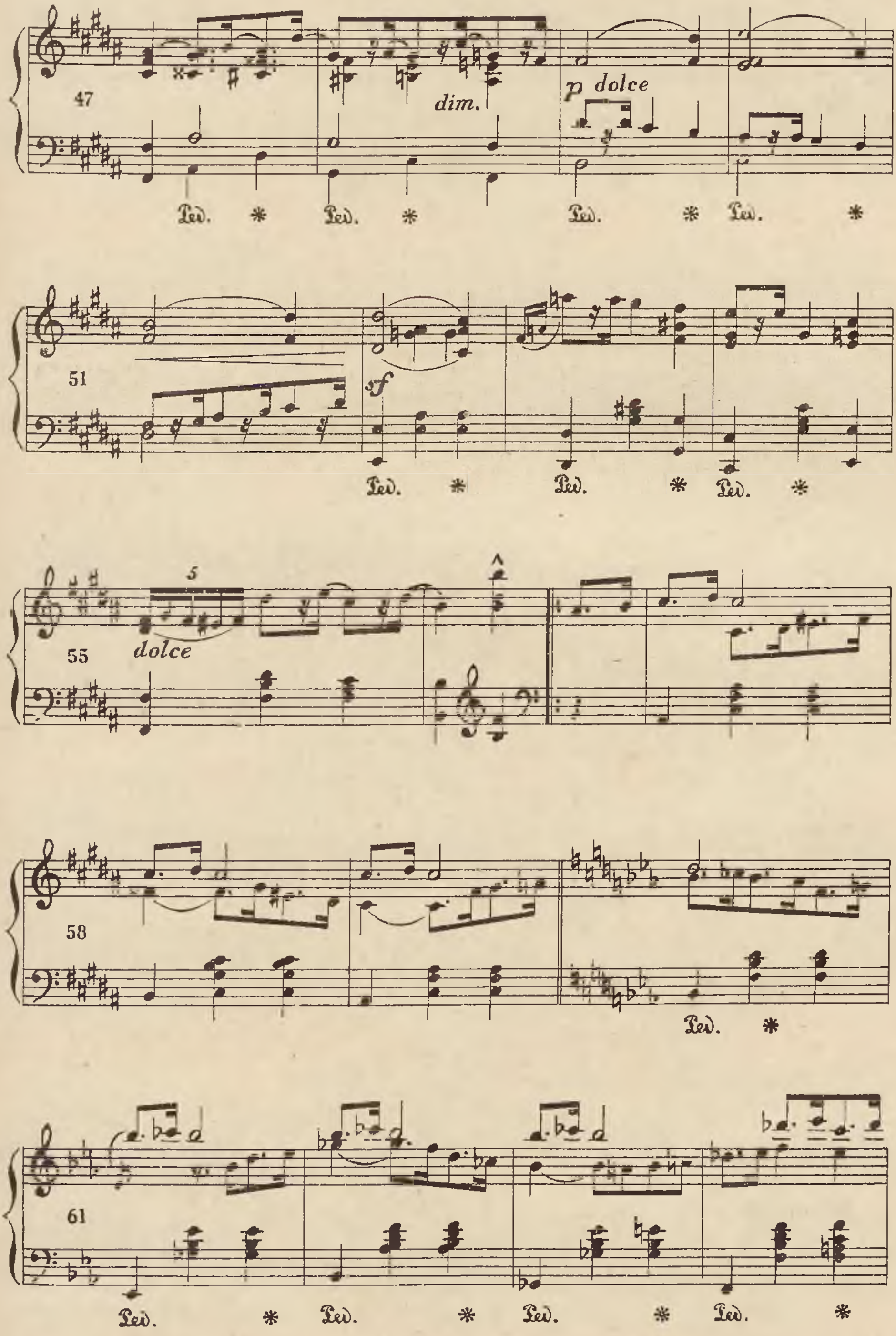
Moderato ben marcato

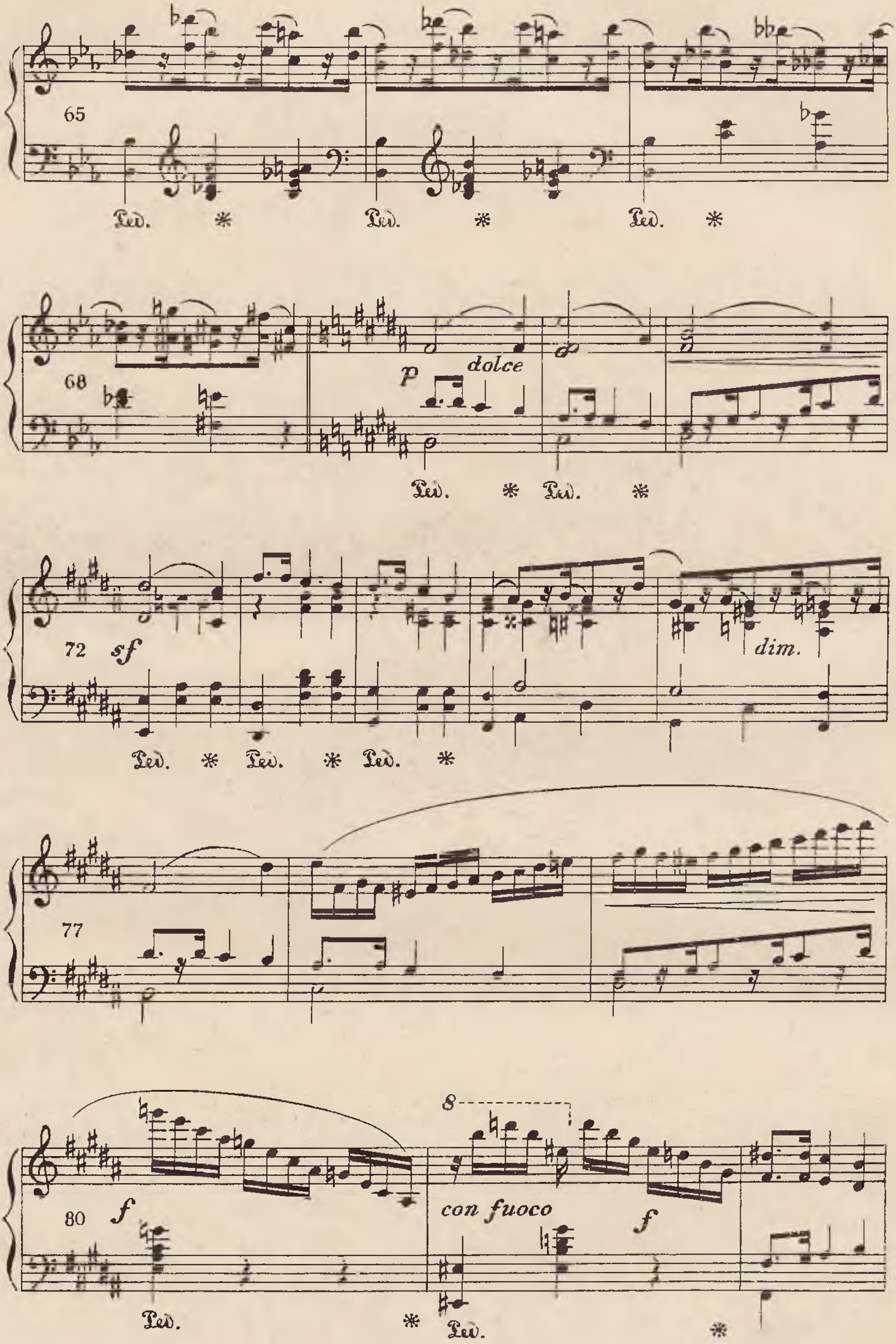


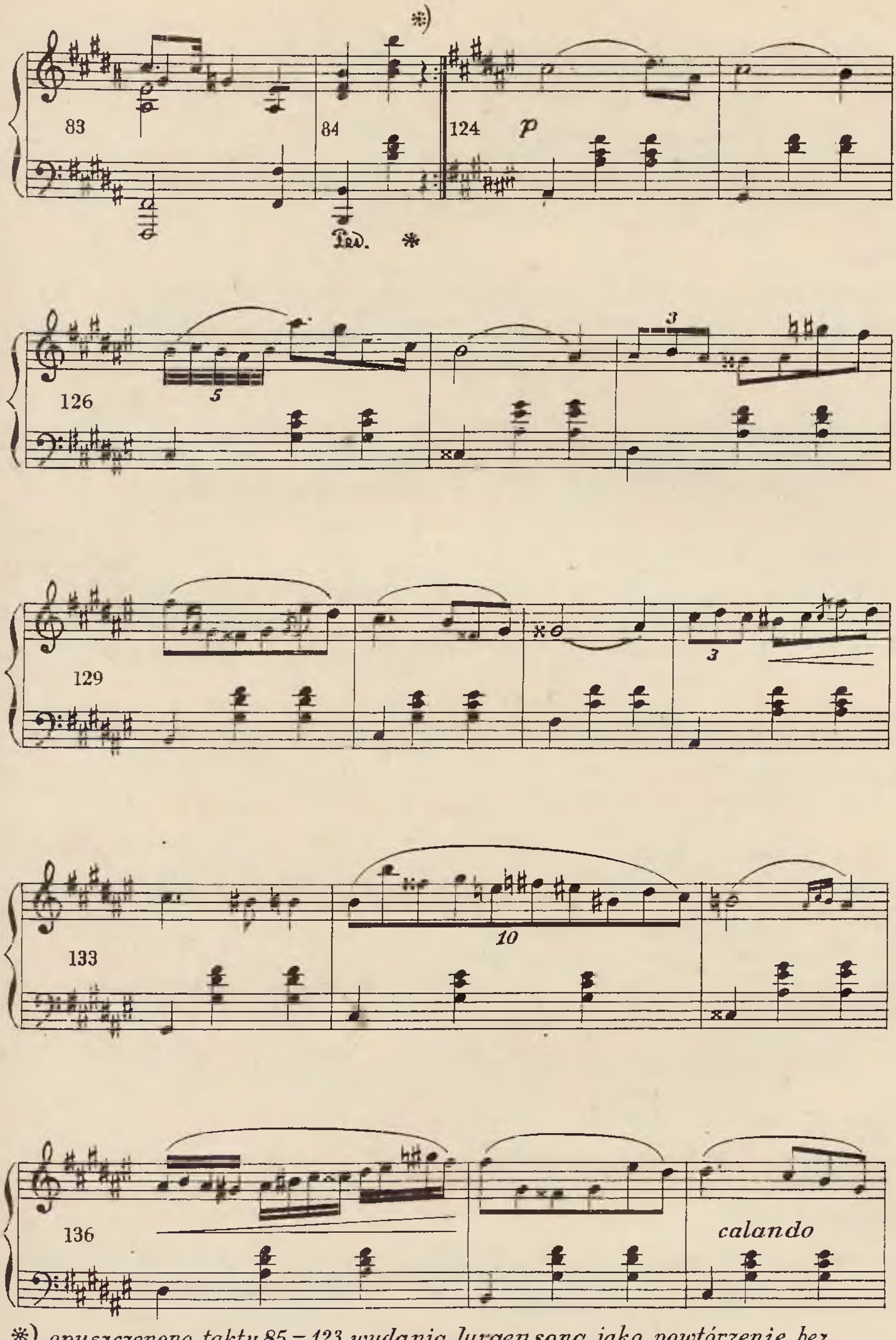
*) *Reprodukowany według wydania Jurgensona*


13
Ped.
dolce
Ped.
16
ff
Ped.
20
8
mf
Ped.
24
p legato
Ped.
Ped.
cresc.
Ped.
27


30
ff
33
5
p legato
Ped.
Ped.
36
ff
5
p
Ped.
1.
2.
39
41
Ped.
Ped.
43
f
Ped.
Ped.
Ped.


47
dim.
p dolce
Ped.
51
sf
55
dolce
5
58
61


65
Ped. *
Ped. *
Ped. *
68
p
dolce
Ped. *
Ped. *
72
sf
dim.
Ped. *
Ped. *
Ped. *
77
80
f
8
con fuoco
f
Ped. *
Ped. *



*) *opuszczonono takty 85 – 123 wydania Jurgensona jako powtórzenie bez zmian taktów 1–39(40)*


139
poco a poco dimin.
143
poco a
147
poco dim. e morendo
151
a tempo m.g.
p
m.g.
m.g.
con fuoco
156
8



Po pustym i banalnym opadaniu w t. 26—27 akordowej fali na akordzie cis^7 i stojącej na akordzie $cis^{9>}$ fali t. 28—29, chcąc chromatycznie dojść z cis^1 do fis^1, kompozytor Mazurka „pojechał" wprost akordami d^+, dis^+, e^+ do cis^+ (w sekstowym przewrocie), najspokojniej dwojąc dźwięk prowadzący eis i równoległymi oktawami wchodząc na oktawę fis-fis^1! I to miałby napisać... Chopin! Ten Chopin, który pozostawił nam tyle przepysznych okazów chromatycznych pochodów akordów, ale zawsze jako s e k s t o w y c h przewrotów i np. w Mazurku D-dur z lat 1829—30, nie wydanym za życia, chociaż przerabianym w r. 1832, pozostawił nam jakże skromną, a charakterystyczną wstawkę, pokazującą *in statu nascendi* wprowadzanie takiego chomatycznego pochodu:



Widzimy tu zwykłą gamę chromatyczną, uzupełnianą ostrożnie naprzód sekstami, aż wreszcie dopiero sekstowymi przewrotami akordów.

Nie wykazując innych nieudolności w harmonizacji i w strukturze melodyki Mazurka warto szczegółowiej rozpatrzyć ostatni okres

utworu E (t. 124—139), w którym podrabianie stylu chopinowskich mazurków udało się autorowi względnie najlepiej, ale i pokazało wyraźne, a ujawniające podrabianie różnice w potraktowaniu nieźle zaczerpniętego chopinowskiego „materiału“.

„Wspomnienia“ o Chopinie Charles Mayera — to trawestacja pieśni „Pierścień“, Walca Es-dur op. 18 (okresu G, t. 169—184), Nokturnu H-dur op. 9 nr 3 (por. t. 41—42 Nokturnu z t. 132—133 Mazurka), wreszcie typowego zwrotu z pieśni „Tam na błoniu błyszczy kwiecie“ (t. 138—139 Mazurka)[10]. Tego rodzaju reminiscencje byłyby możliwe i w oryginalnym utworze Chopina, gdyż Chopin niekiedy je stosował; same przez się nie stanowią jeszcze dowodu nieautentyczności Mazurka. Ale kompozytor Mazurka poddał tu skomponowany 8-takt w Fis-dur wariacji, tworząc 16-takt, który może być traktowany, jako wspomnienie genialnego Mazurka a-moll op. 17 nr 4 Chopina, zwłaszcza zaś jego t y p u w a r i a c y j n e g o. Ten typ wariacji polega na p o t ę g o w a n i u działania czynnika ornamentalnego, n i e o d w r o t n i e. Konsekwentnie np. takty 129 i 137 wymieniłyby się u Chopina swym położeniem w okresie; dalej nie wszystkie takty melodii ulegają w tego rodzaju wariacji ornamentalnym przemianom, gdyż takiego traktowania wymaga właśnie styl takiej wariacji. A więc zdobnicza triola(?) t. 135 nie ma sensu. Typowe dla Chopina wmodulowywanie się w tonację wskazywałoby na konieczność innej harmonizacji t. 124 i 125, np. jako $(D^7)\ S_{II} - S_{II}$, a wtedy $T(fis^+)$ p o j a w i ł a b y się istotnie d o p i e r o w ostatnim takcie 8-taktu (t. 131). Harmonizowanie t. 132—133 jako $\underset{3}{T}-S^7_{II}$ byłoby w stosunku do początku harmoniczną wariacją, a wystąpienie sekstowego przewrotu toniki zabiegiem w ś r o d k u okresu usprawiedliwionym (na początku okresu jest słabe i płytkie). O ile fioritura t. 134 jest dobrze podrobiona (z wyjątkiem skoku o oktawę) i mogłaby być autentyczna, z tym, że w pisowni piątego dźwięku tej decymoli należy użyć dis^2 (nie e^2 — jest to bowiem zamiennik $Z\widehat{1}$ do eis^2, podobnie jak $fisis^2$ jest zamienną do gis^2, a his^1-dis^2 jest $Z\widehat{2}$ do cis^1, a więc o z d o b i o n e są tu dźwięki gis, eis i cis, jako składniki akordu cis^7) — to fioritura t. 136 (w równych 16-tkach!) nie jest do pomyślenia u Cho-

10) Por. J. M i k e t t a „Mazurki Chopina“, str. 239, 257.

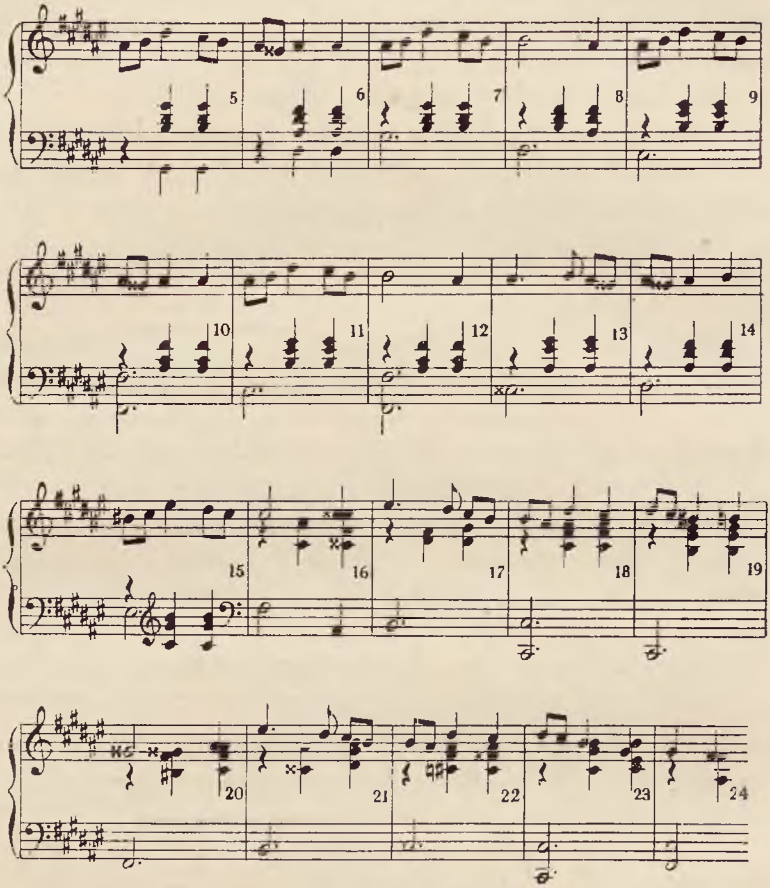
pina (w mazurku!). Chopin mógłby ją ukształtować jedynie i konsekwentnie wobec t. 134 jako kwartdecymolę (14), wypełniając s z c z e l n i e przejściowymi chromatycznymi przestrzeń pomiędzy końcowym trzecim ais[1] typowej swej kwintoli (obiegnika górnego), a eis[2], pierwszego składnika $Z\widehat{2}$, zdobiącego fis[2].

W wyniku tych rozważań można z a p r o p o n o w a ć taki m n i e j w i ę c e j obraz melodyki tego okresu, który miałby wszystkie cechy chopinowskie i mógłby być autentyczny (gdyby nim był!) i który można by obronić z „chopinowskiego" punktu widzenia.



Dla konfrontacji z „Pierścieniem" Chopina, którego Mazurek Mayera jest „wspomnieniem", podaję poniżej tekst nutowy tej pieśni, przetransponowanej z oryginalnej tonacji Es-dur do Fis-dur:

F. Chopin: Pieśń „Pierścień", t. 5—24 (bez wstępu i zakończenia)



Poczynając od t. 140 następuje zdanie F o typie kadencji (por. t. 140 z t. 20 „Pierścienia"), które mogłoby już zakończyć Mazurek, nawet jako 4-takt (140—143), gdyż jest o formule a-a. Ale autor nie chce się rozstać jeszcze ze swym utworem i „ciągnie" go dalej. Naprzód powtarza „nową" kadencję 2-taktową (t. 147—148 bis), później „zasiada" na tonice i snuje najbanalniejszą przenośną falę po tym akordzie (z przekładaniem lewej ręki!!), „umiloną" tercjami zamiennych, aż wreszcie znienacka (pomimo wskazanego przez siebie samego *poco a poco dim. e morendo)* przerywa spotęgowane „rozczulenie" ochoczą i zawadiacką mazurową(!) falą oktawową

akordów T-S^6-D „*con fuoco*“ [11]. Dla przypieczętowania brawury podaje ostatnią tonikę w formie możliwie najgęstszych „plam“ akordowych z potrojeniem tercji (t. 158 i 159)!

I tę „szkaradę“ miałby napisać ...Chopin!

*

* *

Zdaje się, że tych nie wyczerpanych bynajmniej przykładów nieudolności kompozytorskiej, nie tylko n i e d o p o m y ś l e n i a u Chopina, ale w ogóle, wystarcza, aby stwierdzić, że a n a l i z a s t y l o m e t r y c z n a t e g o u t w o r u w y k a z u j e j e g o n i e a u t e n t y c z n o ś ć j a k o d z i e ł a F r y d e r y k a C h o p i n a i uzupełnia wykryte przez Pauera oszustwo w przedostaniu się tego utworu, jako podrobionego utworu Chopina, do rąk jego pierwszego wydawcy J. Gottharda w Wiedniu.

Mazurek Fis-dur jest niewątpliwie dziełem Charles Mayera. Zadziwiające, że pomimo opublikowania historii oszustwa dokonanego z tym utworem, niedokładnej wprawdzie i mętnej w szczegółach, ale opartej na zidentyfikowaniu przez Pauera tego utworu z Mazurkiem Mayera, Mazurek ten wciąż na nowo powraca do rąk różnych wydawców i co gorzej, publicznych wykonań.

Komitet Roku Chopinowskiego 1949, włączając ten utwór do dzieł Chopina, produkowanych w „Żywym wydaniu dzieł Chopina“, nie okazał przenikliwości i krytycyzmu i wpłynął na przedłużanie się dalszej egzystencji tego plagiatu. Trzeba z tym skończyć i utwór ten wykreślić raz na zawsze z wykazu dzieł Fryderyka Chopina, a także usunąć go z bibliografii chopinowskiej. Niechże pianiści, którym ten Mazurek się podoba, grają go, ale pod właściwym tytułem:

C h a r l e s M a y e r: M a z u r e k F i s - d u r „S o u v e n i r s d e l a P o l o g n e“ o p. 121.

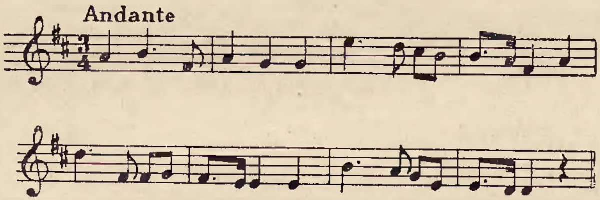
---

[11]) Toniczny akord w tej fali z a w s z e w sekstowym przewrocie! Tak jak w t. 1!

Słuchacze zaś niechaj zaobserwują, jak dalece te wspomnienia z Polski niemieckiego pianisty, wyrażające wspomnienia mazurków Chopina, zostały wypowiedziane nieudolnie i obco wobec nieśmiertelnych wzorów stylizacji tego polskiego ludowego tańca, podanych przez Fryderyka Chopina [12]).

---

12) P. Maria Mirska, zasłużona badaczka życia Chopina i szczęśliwa odkrywczyni w Paryżu autentycznego Mazurka As-dur (por. J. Miketta „Mazurki Chopina", str. 449—452) jest przekonana o autentyczności Mazurka Fis-dur i grywa go publicznie (p. wyżej). Przy okazji korespondencji ze mną w tej sprawie (reprodukowany tekst Mazurka opiera się na wypożyczonym przez nią egzemplarzu wydania Jurgensona, za co składam jej serdeczne podziękowanie), nadesłała mi uprzejmie także tekst znanej jej „Szwedzkiej pieśni ludowej", która kończy się zwrotem, analogicznym ze zwrotem „Niesie koszyk róż" z pieśni „Tam na błoniu błyszczy kwiecie". Według informacji ze źródeł szwedzkich, pieśń ta jest w Szwecji i bardzo znana, i bardzo stara, a zaczyna się od słów: „Spinn, spinn datter min" (Prządź, prządź córko moja..."). Oto jej tekst nutowy:



Być może, że szczęśliwy traf pozwoli kiedyś ustalić związek pomiędzy tą końcówką szwedzkiej pieśni, a pieśnią „Tam na błoniu" oraz licznymi tymi samymi końcówkami u Chopina, prześladującymi także jego naśladowców.

MGR KRYSTYNA WILKOWSKA, ST. ASYST. UNIW. (Warszawa)

Profesorowi Tadeuszowi Ochlewskiemu
poświęcam

ŚRODKI WYRAZU EMOCJONALNEGO W BALLADACH CHOPINA

Tytuł niniejszej pracy nie jest przypadkowy. W obrębie dzieł Chopina Ballady zajmują specjalne miejsce. Podobnie jak Nokturny, a zwłaszcza Berceuse i Barkarola, posiadają one tytuły, które nie wskazują na czysto muzyczne właściwości tych dzieł, ale łączą się z przejawami z innych dziedzin sztuki i w ogóle naszego życia. Ta okoliczność stała się przyczyną tego, że już od samego początku powstania ballad Chopina snuto najbardziej fantastyczne koncepcje na temat ich treściowego podłoża. Ponieważ w balladach A. Mickiewicza znaleziono nadzwyczaj dogodny materiał dla takich koncepcji, starano się wskazać, która z ballad Chopina konkretnie odpowiada określonej balladzie Mickiewicza. W wypadku tym zapominano jednak, że możliwości wyrazowe poezji i muzyki leżą na różnych płaszczyznach, że obydwie te sztuki posługują się różnym tworzywem i różnymi środkami. Bowiem to, co można wyrazić przy pomocy słowa, nie znajduje swego odpowiednika na gruncie muzyki, która nie operuje konkretnymi pojęciami. Ale szczegóły te, aczkolwiek bardzo ważne, nie oznaczają jeszcze, by pewne przejawy występujące w jakiejś dziedzinie, w tym wypadku w literaturze, nie mogły mieć wpływu na powstawanie koncepcji muzycznych. Chodzi tylko o to, żeby wpływ ten odpowiednio sklasyfikować i sprowadzić do właściwych wymiarów. Chopin niewątpliwie przejął się twórczością Mickiewicza i z tego powodu ballady naszego wielkiego poety mogły zainspirować twórczość Chopina w tym kierunku. Jednakże nie poszło to tak daleko, żeby Chopin starał się tworzyć ilustrację do

określonych tekstów poetyckich[1]). Nie jest wykluczone, że Chopin sam mógł mieć na myśli jakieś określone liryczne i epickie „obrazy", komponując swoje Ballady, lecz przy braku jakichkolwiek komentarzy z jego strony staje się to niedostępne dla badań naukowych, które muszą operować sprawdzalnym materiałem. Ze względu na to ograniczenie, dociekania muzykologiczne mogą iść tylko w kierunku badania środków wyrazu emocjonalnego ballad. Jest to niewątpliwie interesujący problem z powodu jakości tych utworów inspirowanych przez podłoże literackie, pojęte oczywiście w sposób jak najbardziej ogólny.

ROZDZIAŁ I

Założenia metodyczne[2])

W związku z tematem niniejszej pracy wyłania się pytanie, jakim materiałem należy operować, żeby wskazać na środki wyrazu emocjonalnego w utworze muzycznym. W wypadku tym chodzi przede wszystkim o operowanie materiałem sprawdzalnym, a więc opartym na szacie dźwiękowej dzieła, gdyż przy braku konkretnych danych o cechach emocjonalnych utworu ze strony samego kompozytora nie można oczywiście uciec się do innego materiału, powiedzmy literackiego. Zresztą ten drugi materiał jako nieadekwatny do materiału dźwiękowego nie mógłby stanowić podstawy dla rzetelnych rozważań naukowych, wobec czego ograniczenie się do niego musiałoby budzić poważne wątpliwości co do celowości takiej metody. Dotychczasowe badania w zakresie materiału muzycznego siłą rzeczy prowadziły do rozważań nad elementami muzycznymi dzieła, tzn. nad melodyką, harmoniką, dynamiką, agogiką i kolorystyką. W sumie sprowadzało się to do rozpatrywania formy utworu w większym lub mniejszym stopniu, stopniu bardziej lub mniej doskonałym. Pragnąc zająć się środkami wyrazu emocjonalnego, wprawdzie nie możemy zrezygnować z badania poszczególnych elementów, jednak sam rodzaj problematyki zmusza nas do odmiennego traktowania materiału niż to czyniono dotychczas. Ogranicza-

---

1) Por. Ludwik B r o n a r s k i. Études sur Chopin. T. I, Lozanna 1944.

2) Przedstawione w niniejszym rozdziale założenia metodyczne opierają się na wynikach badań J. M. C h o m i ń s k i e g o, które zostaną niebawem ogłoszone.

nie się do opisu środków zastosowanych przez kompozytora — i to do opisu wyłącznie ich strony technicznej — pozostawiało olbrzymią jeszcze resztę, niewątpliwie bardzo ważną, ponieważ odnoszącą się do działania energetycznego środków. Wprawdzie symbole harmoniczne wskazują na właściwości energetyczne, w większości jednak wypadków rejestracja energetyki tego rodzaju, jako zbyt powierzchowna, nie prowadziła do wykrycia wyrazu emocjonalnego danego środka. Zrozumiałe jest, że np. jakiś akord o określonej funkcji może w najróżnorodniejszy sposób oddziaływać emocjonalnie. Zależy to od współdziałania danego elementu z innymi elementami oraz od przejawów ich natury ruchowej. Dopiero po uwzględnieniu tych zjawisk można wnikać w wartości emocjonalne środków. Będzie to wnikaniem w energetykę środków, ale pojętym już bardziej wnikliwie, bo dokonującym się prawie zawsze na płaszczyźnie przebiegu formy. Konieczność uwzględnienia przejawów ruchu i współdziałania elementów ze sobą wypływa z relatywności działania środków energetycznych. Dlatego wciągnięcie w orbitę stosunków zależnościowych jak największej ilości środków i rozpatrzenie ich na jak najszerszej płaszczyźnie może zapewnić właściwe rozwiązanie zagadnienia.

Biorąc za punkt wyjścia przejawy energetyczne jako wykładnik ogólnych stanów emocjonalnych, należy wprowadzić pewien porządek w występujących tu zjawiskach. Na ogół rozróżnia się dwojakiego rodzaju przejawy energetyczne, będące przeciwieństwami względem siebie. Są to napięcia i odprężenia. W przebiegu formy te przeciwstawne zjawiska uzupełniają się wzajemnie, tworząc jedność formalną. Zresztą jedność taka występuje nawet już na krótkich odcinkach przebiegu, co uwidacznia się w kierunkach linii melodycznej, przeciwstawnych sobie wyznacznikach funkcyjnych, różnicach rytmicznych, agogicznych, dynamicznych i kolorystycznych. Jeśli chodzi o bardziej szczegółową klasyfikację napięć i odprężeń, to należy zdać sobie sprawę, że nie zawsze potęgowanie pewnych środków i ich komplikacja są równoznaczne z narastaniem napięć i odwrotnie, że uproszczeniu środków nie musi towarzyszyć odprężenie. Szczegół ten wskazuje na złożony charakter struktur muzycznych jako wykładników wartości energetycznych. Sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej, gdy z właściwości energetycznych środków zamierzamy wyprowadzić ich wartości emocjonalne. W tym wypadku nie tylko zachodzi wspomniane zjawisko, ale mamy do czynienia z innym

jeszcze, mianowicie, że te same środki, zależnie od współdziałania z innymi elementami, mogą być różnymi wartościami emocjonalnymi. Poza tym spotykamy się z inną jeszcze trudnością, nierozerwalnie związaną ze zjawiskiem muzycznego dzieła artystycznego. Otóż stany emocjonalne przejawiają się w utworze muzycznym zazwyczaj na dość szerokich płaszczyznach, wykazując o wiele bogatsze zróżnicowanie niż to ma miejsce w innych dziedzinach sztuki. Ta właściwość muzyki, jako bardzo istotna, zmusza badacza do dokładnego opisu tego zróżnicowania. W tym wypadku jesteśmy w dość szczęśliwym położeniu, ponieważ dokładna analiza środków może przed nami roztoczyć istotne cechy danych środków w toku zastosowania ich w utworze. Oczywiście nie będzie to już język zrozumiały dla wszystkich, ale fakt ten usprawiedliwia okoliczność, że nasz potoczny język jest zbyt ubogi, by mógł dokładnie zarejestrować wspomniane zróżnicowania. Tak więc przy pomocy pojęć czysto muzycznych możemy wnikać w kategorie różnic wyrazowych, nie dających się ujmować przy pomocy znaków symbolicznych naszego języka w mowie potocznej. Na podstawie powyższego mógłby ktoś przypuszczać, że badanie strony emocjonalnej środków muzycznych nie będzie się w zasadzie różniło od badania strony technicznej tych środków. Tak wygląda ta sprawa ujęta w sposób powierzchowny. Dotychczasowa teoria zdołała tylko zarejestrować zewnętrzny kształt środków, nie troszcząc się zupełnie o ich wartości wewnętrzne. Badanie wartości wewnętrznych środków wymaga o wiele dokładniejszego ich opisu niż to miało miejsce dotychczas, wymaga dokonania pomiarów, które właśnie będą mogły unaocznić różnice energetyczne środków w ich przebiegu, co udostępni nam wnikanie w zróżnicowanie emocjonalne, charakterystyczne dla dzieła muzycznego.

Uświadomienie sobie, że czynnik ruchu staje się w utworze muzycznym siłą decydującą o właściwościach energetycznych jego elementów, ułatwia nam dokładniejsze rozpatrzenie przeciwstawnych przejawów energetycznych, występujących pod postacią napięć i odprężeń. Pozostawanie elementów dzieła w ciągłym ruchu wskazuje, że przejawy energetyczne są p r o c e s a m i. A skoro tak, to od razu wyłania się szereg kwestii dotyczących jakości tych procesów. W pierwszym rzędzie interesować nas będzie moment s i ł y, dynamiki, oczywiście nie w znaczeniu efektywnego brzmienia dźwięków poprzez forte lub piano, ale jako p r z e j a w w e w n ę t r z n e g o d z i a ł a n i a d a n e g o e l e m e n t u lub ich z e s p o ł u, względ-

nie środków pozostających na ich usługach. Będzie tu więc chodziło zarówno o wyrazistość emocjonalną elementów jak też o ich rolę konstrukcyjną. Bowiem jakość dynamiki wewnętrznej procesu, dochodząca do skutku przy pomocy czynności konstrukcyjnych, daje się przetransponować na wartości wyrazu emocjonalnego. Uchwycenie jakości dynamiki wewnętrznej w toku pewnego przebiegu formy prowadzi do rozróżnienia dwóch procesów energetycznych, będących właśnie wykładnikami określonego wyrazu emocjonalnego. Do pierwszej kategorii należy proces izomorficzny, którego cechą jest jednolitość w przejawach dynamiki wewnętrznej. Do drugiej zaś proces polimorficzny, nacechowany różnorodnością przejawów dynamiki wewnętrznej Rozróżnienie to jest dlatego ważne, że ułatwia wytypowanie różnic w wyrazie emocjonalnym utworu i jego części. Jednak okoliczność, że powyższe procesy powstają w wyniku określonych poczynań na gruncie formy, zmusza do zbadania stosunku zachodzącego pomiędzy tymi procesami a współczynnikami formy, tj. jej przebiegami cząstkowymi i architektonicznymi.

Operowanie konkretnym materiałem, z czym ściśle i nierozerwalnie łączy się szczegółowa analiza techniczna, jak też równoczesne wnikanie w wartości emocjonalne środków, da w sumie pełniejszy obraz utworu, przyczyniając się do wykazania jedności zachodzącej pomiędzy formą a jej wyrazem. To postępowanie metodyczne pozwoli na dokładniejsze poznanie nawet formy ballad Chopina i tym samym skorygowanie dotychczasowych poglądów na nią, gdyż wnikanie we właściwości energetyczne i emocjonalne z góry zabezpieczy nasze rozpatrywania przed wszelkim schematyzmem i da nam poznać utwór takim, jakim on jest w rzeczywistości, to znaczy jak oddziaływuje na naszą psychikę.

ROZDZIAŁ II

Problem dynamiki wewnętrznej w procesach energetycznych

Charakter utworu muzycznego zależy w pierwszym rzędzie od jakości i siły oddziaływania procesów energetycznych, których wykładnikami są jego elementy. Dlatego już przy rozpatrywaniu dynamiki wewnętrznej procesów energetycznych musimy od razu sięgnąć do elementów formy Ballad Chopina, gdyż tylko w ten sposób

będziemy mogli wykazać, w czym objawia się ich siła działania. Jest rzeczą powszechnie wiadomą, że Chopin był największym melodykiem w epoce romantycznej. Stąd więc **m e l o d y k a** jego wykazuje nadzwyczajną siłę działania. Niejednokrotnie staje się ona u niego głównym wyrazicielem tych procesów energetycznych, które łatwo można przemianować na wartości emocjonalne. Odnosi się to zarówno do melodyki kantylenowej jak i figuracyjnej. Jeśli chodzi o siłę działania melodyki, to niewątpliwie tak w jednym jak i drugim wypadku siła ta jest duża. Jednocześnie nie można zapominać, że obydwa rodzaje melodyki są odmiennymi wartościami energetycznymi i tym samym wyrazowymi. W utworach większych rozmiarów, jak np. ballady, mamy do czynienia z nadzwyczajnym bogactwem melodycznym, toteż w każdej swej balladzie stosuje Chopin melodykę kantylenową i figuracyjną. Na ogół można powiedzieć, że siła działania melodyki kantylenowej wiąże się u niego z lirycznym, sentymentalnym charakterem przebiegu, podczas gdy melodyka figuracyjna, przynosząc ze sobą spotęgowanie ruchu, jest wyrazem wzburzenia. W ten sposób już na gruncie jednego elementu zaznaczają się w Balladach Chopina przeciwieństwa, dające jednak w sumie jedność przebiegu formy. Ale czy jedność formalna pokrywa się w tym wypadku z jednością wyrazową utworu — na to pytanie można będzie odpowiedzieć dopiero po głębszym zbadaniu przebiegów cząstkowych. W tym miejscu ograniczę się tylko do zaznaczenia, że przejawy dynamiki wewnętrznej różniących się konstrukcyjnie struktur melodycznych prowadzą do wewnętrznych konfliktów energetycznych i wyrazowych w toku przebiegu utworu, które następnie zostają rozwiązywane w sposób podyktowany zarówno doborem materiału jak i jego możliwościami konstrukcyjnymi.

Kantylenowe struktury melodyczne Chopina, a w większym jeszcze stopniu figuracyjne, nie zawsze są tworami dynamicznie samowystarczalnymi, tzn. że nie zawsze sama linia melodyczna może wskazać na stopień dynamiki wewnętrznej tworu melodycznego i tym samym jego wyrazu emocjonalnego. Mimo wielkiego kunsztu melodycznego Chopina w wielkich jego utworach, jak również w mniejszych, melodyka łączy się ściśle z **h a r m o n i k ą** i dopiero ta koordynacja zapewnia właściwe działanie wewnętrzno-dynamiczne przebiegu melodycznego. By się przekonać o tym, wystarczy wskazać chociażby na następującą frazę Ballady g-moll op. 23:

I PRZYKŁAD

Ballada g-moll. t 21—23



Pod względem wyrazowym i energetycznym sama linia melodyczna jest zbyt ubogą strukturą, żeby mogła przejawić jakąś znaczniejszą siłę wewnętrzną. Dopiero towarzyszenie harmoniczne pobudza ją do życia. Element melodyczny zyskuje w jeszcze większym stopniu na sile oddziaływania w taktach następnych, gdzie w partii lewej ręki dochodzi jeszcze dodatkowa linia, zupełnie nowa. Na skutek powstawania tam wtórnych zjawisk harmonicznych zaostrza się działanie poszczególnych dźwięków melodii, a dzięki nowemu ujęciu harmonicznemu w zakończeniu ulega ona rozbudowaniu, prowadząc do pogłębienia pierwotnego wyrazu:

II PRZYKŁAD

Ballada g-moll, t. 24—28



Ostatni szczegół wykazuje zupełnie dobrze, że niejednokrotnie sama linia melodyczna nie jest w stanie wypromieniować z siebie

wszystkich swych możliwości w działaniu dynamiki wewnętrznej, że dopiero inne elementy, zwłaszcza element harmoniczny, stają się siłą zapładniającą dla wyładowania jej wewnętrznych właściwości. Ale, jeżeli chodzi o wszystkie właściwości dynamiki procesu energetycznego, to linia melodyczna nawet przy wykorzystaniu innych współdziałających z nią elementów nie może tego wykazać bez uwzględnienia integracji przebiegu, to znaczy bez zwrócenia uwagi, w jakim ona występuje kontekście. W wypadku tym najlepiej przejawia się relatywność procesów energetycznych, decydująca o istotnych ich właściwościach. Dlatego chcąc przedstawić w rzeczywistym świetle jakość wspomnianej frazy, musimy rozpatrywać ją w ramach większego przebiegu, gdyż dopiero wówczas można będzie zorientować się co do siły i jakości jej działania. Początkowo nie mogliśmy zupełnie zdać sobie sprawy, jakie jest znaczenie początkowych dźwięków przytoczonej frazy. Najwyżej można było przypuszczać, że w toku rozprzestrzenienia się frazy następuje stopniowe odprężenie, ale ze względu na występujące tam odniesienia drugiego rzędu do dominanty dolnej mogło się wydawać (gdybyśmy nie wiedzieli, że w tym wypadku mamy do czynienia z tonacją g-moll jako tonacją wyjściową), że w toku narastania frazy następuje dalsza komplikacja tworu harmonicznego w kierunku użycia odniesień związanych z wyznacznikiem dolnodominantowym. Tak wyglądałaby sprawa, gdybyśmy frazę tę rozpatrywali niezależnie od całego przebiegu, a co najważniejsze, nie wiedząc o jego właściwościach, zwłaszcza w odcinkach poprzednich. Gdy natomiast frazę tę połączymy z poprzednim odcinkiem, wówczas w innym świetle ukaże się jakość jej siły wewnętrznej, bowiem reprezentować będzie ona najwyższy punkt wzniesienia jako wyraz maksymalnego spotęgowania siły melodycznej w danym wypadku.

III PRZYKŁAD

Ballada g-moll, t. 16—23





Powyższy przykład jest pouczający z innego jeszcze powodu. Otóż wykazuje on, że wyrazistość frazy melodycznej, jej działanie energetyczne, bynajmniej nie zależy od zastosowania jakiegoś specjalnie charakterystycznego zwrotu melodycznego. Zacytowany odcinek posiada w swoim początkowym przebiegu o wiele bardziej wyodrębniające się struktury motywiczne, jak np. powtarzający się motyw 6-tonowy *c-d-fis-b-a-g*, który nadaje początkowej części Ballady g-moll specyficzny wyraz. Motyw ten jest po prostu punktem wyjścia dla lirycznego, nieco sentymentalnego charakteru tej części. Jednakże bogactwo wyrazu emocjonalnego przejawia się tu właśnie dzięki wspomnianemu przeciwstawieniu motywowi wysoko eksponowanej frazy, której pojawienie się rozwija liryzm przebiegu, co zawdzięczać należy zwiększeniu siły energetycznej przebiegu melodycznego w pewnym momencie.

Zjawiska związane z wyrazistością elementu melodycznego, jego właściwościami wewnętrzno-dynamicznymi oraz z relatywnością przejawów energetycznych możemy śledzić w drugim temacie Ballady g-moll (przykł. IV). Szczególnie charakterystyczny jest tam sposób wystąpienia elementu melodycznego, zwłaszcza na przestrzeni dwóch, względnie trzech początkowych taktów. Gdyby nie element harmoniczny, sam zwrot melodyczny nie przedstawiałby nic szczególnego. W dalszym zaś toku tematu następuje niewątpliwie aktywizacja elementu melodycznego, tak że posiada on dość siły, aby ujawnić swe właściwości bezwzględnie odprężeniowe. Fakt ten konstatujemy na podstawie większego odcinka utworu, uwzględniając charakter relatywny procesów energetycznych. Badając drugi temat Ballady zupełnie powierzchownie, spotykamy się z niezmiernie ważnym szczegółem, pomijanym niestety w szeregu prac analitycznych dotyczących budowy utworu. Szczegół ten odnosi się do f a k t u r y samego dzieła, a więc do tej podstawy, na której opiera się cała jego budowa, tzn. najbardziej realny kształt środków w obrębie wszystkich elementów. W odniesieniu do twórczości Chopina jako kompozytora wybitnie fortepianowego, jako twórcy, którego wszystkie poczynania kompozytorskie wychodziły od możliwości technicznych fortepianu, jest to szczegół niezmiernie ważny, a zgodnie z naszymi założeniami metodycznymi urasta do znaczenia zasadniczego. Gdy porównamy dwie postacie tematyczne, wzięte pod uwagę w dotychczasowych naszych rozważaniach, tzn. niektóre szczegóły tematu pierwszego i drugiego Ballady g-moll, spostrzegamy od razu, że charakter wyrazowy obydwóch tych współczynników utworu zależy w pierwszym rzędzie od różnic fakturalnych. W wypadku pierwszym towarzyszenie harmoniczne opierało się w zasadzie na stosowaniu zwartych akordów, w drugim zaś wprowadza Chopin akordy rozłożone.

IV PRZYKŁAD

Ballada g-moll, t. 68—71



W ten sposób zostało uzyskane nader istotne przeciwstawienie wyrazowe, bowiem zwarty pion akordowy posiada w sobie zawsze wyraz czegoś bardziej stanowczego niż akord rozłożony, nastawiony zarówno na płynność przebiegu jak i na osiągnięcie bardziej wyrównanego brzmienia. Oczywiście jest to stwierdzenie bardzo ogólne, gdyż, jak się jeszcze przekonamy, również w zakresie tych dwóch zasadniczych faktur istnieją najrozmaitsze odcienie, zmieniające niejednokrotnie znacznie charakter przebiegu, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę wspomnianą relatywność procesów wewnętrzno-dynamicznych. W naszym przypadku jednak podkreślenie wskazanych różnic jest na razie wystarczające, bo chodzi nam przede wszystkim o wykazanie, jak dalece faktura fortepianowa może wpływać na energetykę i wyraz przebiegu. Można przekonać się o tym jeszcze na innym przykładzie wziętym z Ballady g-moll i wykorzystującym również drugi temat tego utworu:

12

V PRZYKŁAD

Ballada g-moll, t. 106—111



Podczas gdy początkowo temat drugi zjawiał się jako przeciwstawienie, będące wyrazem uspokojenia i pogłębienia liryzmu, to obecnie zmienia się w sposób zasadniczy jego wyraz, stając się miejscem narastania napięcia, dochodzącego niemal do szczytu. W wypadku tym samo działanie elementu melodycznego byłoby oczywiście niewystarczające. Musiały się tu dołączyć jeszcze inne elementy i czynniki. Na pierwszym miejscu wymienić należy właśnie fakturę fortepianową. Zwiększony masyw brzmienia, uzyskany przez zdwojenia oktawowe oraz brzmieniowo pełniej nasycone towarzyszenie harmoniczne, sprawiają, że obecnie temat drugi staje się jakby wybuchem namiętności, do którego bezpośrednio prowadzi rozwijanie tematu pierwszego. Tak więc zmieniły się role wyrazowe obydwóch głównych współczynników formy utworu. W związku z tym przeobrażeniem dynamika wewnętrzna schodzi się z efektywną siłą brzmienia (na skutek utrzymania tematu drugiego w *ff*). Do tego dochodzi jeszcze urozmaicenie harmoniczne, dzięki któremu uzyskana zostaje możliwość pogłębienia wyrazu emocjonalnego linii melodycznej przez rozwijanie początkowej jej koncepcji.

Poprzednio stwierdziliśmy, że zwarte piony akordowe są wyrazem czegoś stanowczego, w odróżnieniu od towarzyszenia opartego na rozłożonych akordach. Biorąc pod uwagę Balladę F-dur op. 38, możemy szerzej rozpatrzyć to zagadnienie. Pierwsza jej część, jak też i niektóre części środkowe, wykazuje właśnie strukturę opartą na postępach pionów akordowych — i to wprost w idealnej postaci, jakby na wzór praktyki chóralnej. Ta idealność pionów akordowych odróżnia ją od towarzyszenia harmonicznego, z którym zapoznaliśmy się przy okazji rozpatrywania tematu pierwszego w Balladzie g-moll. W związku z tym część pierwsza Ballady F-dur posiada wyraz zupełnie odmienny od poprzedniego utworu. Wyczuwamy tam zupełnie wyraźnie idylliczny charakter. Niewątpliwie dużo do powiedzenia ma tu melodyka, ale sama w sobie nie byłaby w stanie tak mocno podkreślić owego charakteru idyllicznego, gdyby nie inne czynniki, głównie faktura fortepianowa i element harmoniczny. Ograniczenie możliwości technicznych niemal do prostego czterogłosu pseudo-chóralnego zabezpieczyło przebieg przed takim nadmiarem wolumenu brzmienia, który by mógł zachwiać spokój tej części. Poza tym dochodzi tam jeszcze czynnik harmoniczny, zwłaszcza dość często stosowane akordy kwart-sekstowe oraz inne połączenia, nastawione na ograniczenie mnogości środków harmonicznych, co również chroni przed wyodrębnianiem się tego elementu. Czy może to oznacza, że dynamika wewnętrzna użytych tam środków jest mniejsza niż w innych wypadkach? Bynajmniej. Postawione pytanie zbliża nas jeszcze bardziej do sedna problemu dynamiki przejawów energetycznych. Zjawisko dynamiki wewnętrznej łączy się jak najściślej ze s p e c y f i c z n o ś c i ą procesów energetycznych i ich wyrazu, decydując o j a k o ś c i oddziaływania użytych środków na naszą psychikę. W odróżnieniu od opisanego drugiego wystąpienia tematu drugiego w Balladzie g-moll, pierwsza część Ballady F-dur reprezentuje inny rodzaj procesu dynamicznego, który jest wyrazem uspokojenia i charakteru idyllicznego. Ten rodzaj przejawów energetycznych jest równie silny jak w poprzednim wypadku, a różnice dotyczą tylko jakości dynamiki wewnętrznej procesu energetycznego, pozostającego w bezpośrednim związku z wyrazem emocjonalnym danego odcinka utworu. Dzięki stwierdzeniu tego szczegółu nie trudno znaleźć drogę prowadzącą do przemianowania wartości

12*

energetycznych na wartości emocjonalne. Co więcej — wartości emocjonalne stają się w takim wypadku czynnikiem pomocniczym w rozpatrywaniu samej energetyki. Wskazując na stronę emocjonalną przebiegu, dokładniej określamy tym samym jego energetyczne właściwości.

Z poruszonych dotychczas szczegółów, dotyczących dynamiki przejawów energetycznych, wynika, że sam jeden element, chociażby bardzo ważny, jak np. melodyka, izolowany od reszty elementów i wyjęty z przebiegu formy, nie może przed nami roztoczyć wszystkich swych właściwości wyrazowych. Na przykładzie drugiego tematu z Ballady g-moll przekonaliśmy się, że ta sama linia melodyczna, zależnie od współdziałania z innymi elementami i współczynnikami dzieła, może posiadać diametralnie różną wartość energetyczną i tym samym odmienny wyraz emocjonalny. Chcąc uzupełnić rozważania w tym kierunku, wskażemy jeszcze na metamorfozy energetyczne i wyrazowe zachodzące w Balladzie f-moll op. 52. Podobnie jak w poprzednich wypadkach, będzie nam chodziło o rozpatrzenie, jak dalece wpływają na energetykę i wyraz przebiegu melodycznego czynniki z nim współdziałające. Ponieważ takie współczynniki formy, jak harmonika i faktura fortepianowa były już przedmiotem naszych rozważań, zajmiemy się obecnie innym niemniej ważnym środkiem konstrukcyjnym. Mam tu na myśli czynnik p o l i f o n i c z n y, spotykany u Chopina rzadko. Żeby zdać sobie sprawę z różnic spowodowanych czynnikiem polifonicznym, musimy zacytować postać linii tematycznej w jej kształcie pierwotnym i we współdziałaniu z głosem kontrapunktującym:

VI PRZYKŁAD

Ballada f-moll, t. 7—12





t. 58—61



Jak wynika z przytoczonego przykładu, jest to struktura charakterystyczna dla liryki instrumentalnej, opierająca się na skoordynowaniu linii kantylenowej z towarzyszeniem harmonicznym. I choć bez poznania szczegółów poprzedzającego ją przebiegu trudno nam scharakteryzować dokładnie jej oblicze energetyczne i wyrazowe, mimo to nie popełnimy błędu, gdy powiemy, że cechuje ją dość spora doza sentymentalizmu, który niewątpliwie w dalszym przebiegu straci nieco ze swego charakteru na korzyść pogłębienia wyrazu. I właśnie w chwili gdy do pierwotnego ujęcia dochodzi głos kontrapunktujący, zmienia się charakter samej linii. Zwolna znika sentymentalizm, tak że w koncu doprowadza Chopin do powstania napięć o charakterze dramatycznym.

VII PRZYKŁAD

Ballada f-moll, t. 68—71



A jednak i środków polifonicznych nie można ujmować schematycznie. Na podstawie powyższego naszego opisu można by przypuszczać, że jedynie tylko środki polifoniczne, tzn. dodany głos kontrapunktujący, przyczyniły się do zmiany charakteru linii. Jak wynika już z obrazu nutowego zacytowanych odcinków, nie działa tam tylko sam czynnik polifoniczny. W narastaniu napięć, które łączy się z szeroko rozbudowanym *crescendo*, bierze również udział faktura fortepianowa, prowadząca do zwiększenia wolumenu brzmienia. Toteż ten współczynnik utworu jest rzeczywiście bardzo ważny dla realnego upostaciowania środków energetycznych i wyrazowych — i to bez względu na to czy mamy do czynienia z techniką homofoniczną, czy polifoniczną. Że sama polifonia nie mogłaby w tym wypadku doprowadzić do pożądanego rezultatu, świadczy następny odcinek Ballady f-moll, gdzie również mamy do czynienia z polifonią, mianowicie z takimi kunsztownymi jej środkami, jak imitacja:

VIII PRZYKŁAD

Ballada f-moll, t. 135—142



Technika imitacyjna nie powoduje w tym wypadku napięcia, a nowe skojarzenie w stosunku do przejawów poprzednich staje się wyrazem odprężenia, uspokojenia. Samo stwierdzenie tego stanu rzeczy nie wystarcza. Jak już zaznaczyliśmy w rozdziale o założeniach metodycznych, dotyczących zagadnień środków wyrazu emocjonalnego, przejawów wyrazowych nie można ograniczyć tylko do dwóch przeciwstawnych sobie wartości energetycznych, występujących pod postacią napięcia i odprężenia. Nowy przykład przedstawia sobą w stosunku do poznanych odcinków Ballady f-moll nowe ogniwo wyrazowe tego utworu. Proces dynamiki przejawów energetycznych idzie tam po linii zapoczątkowanej z chwilą zastosowania czynnika polifonicznego. Oznacza to dalsze osłabienie sentymentalizmu na korzyść pogłębiania bardziej poważnego wyrazu. Zjawisko to odpowiada samej naturze techniki polifonicznej, która nie dopusz-

cza do przejawiania się momentów sentymentalnych. Na tej podstawie łatwo nam zrozumieć, dlaczego Chopin właśnie w tym wypadku pogłębił środki techniki polifonicznej przez zastosowanie imitacji. Dla uniknięcia nieporozumienia należy jednak stanowczo podkreślić, że niwelacja wyrazu sentymentalnego nie jest bynajmniej jednoznaczna z niwelacją przejawów emocjonalnych. Wprowadzona przez Chopina struktura imitacyjna jest niewątpliwie tworem głębokiej emocjonalności, ale jednocześnie emocjonalności o wyższej organizacji, zrywającej z wszelką powierzchowną czułostkowością.

Skoro zajmujemy się wpływem czynników konstrukcyjnych na wyraz elementu melodycznego, nie wolno nam pominąć tak ważnego środka, jakim jest t e c h n i k a w a r i a c y j n a. W tym wypadku pomijamy szczegóły, dotyczące stosowania środków wariacyjnych w znaczeniu lokalno-technicznym dla urozmaicenia motywiki przy prostych powtórzeniach, ale zwrócimy uwagę na czynnik wariacyjny jako na środek formotwórczy, co jest tym bardziej uzasadnione, że przejawia się on w szczególnie wyraźny sposób w jednej z ballad, mianowicie w Balladzie f-moll. Poznanie działania czynnika wariacyjnego jest dla nas obecnie o tyle ułatwione, że zabiegom wariacyjnym poddana została rozpatrywana już linia melodyczna.

IX PRZYKŁAD

Ballada f-moll, t. 152—155



t. 211--214



Z rozmysłem wyszczególniliśmy dwa różne odcinki przebiegu wariacyjnego, żeby od razu wskazać, że nie zawsze środki wariacyjne muszą prowadzić do tego samego rezultatu, że w wyniku ich działania nie zawsze otrzymujemy jeden i ten sam wyraz emocjo-

nalny. W pierwszym przypadku zachodzi struktura o lekkim charakterze, wywierająca na nas wrażenie odprężenia o beztroskim wyrazie — w odróżnieniu od napięcia dramatycznego, spowodowanego fakturą fortepianową, na której opierał się poprzedni przebieg, wykorzystujący głos kontrapunktujący. Kontrast ten jest zupełnie oczywisty i nie może podlegać najmniejszej dyskusji. Sytuacja natomiast zmienia się w drugim odcinku wariacyjnym. I tam również melodia została poddana daleko idącej figuracji, jednakże środek ten doprowadził do odmiennego rezultatu, gdyż w chwili ponownego przejawienia się zabiegów wariacyjnych końcowa część utworu otrzymała burzliwy charakter. Nie można jednak sądzić, aby przeciwieństwa te występujące na gruncie techniki wariacyjnej nie dały się wytłumaczyć. Niewytłumaczalne są one tylko dla tych badaczy, którzy nie chcą obracać się w ramach konkretnego materiału muzycznego i wolą sięgać do niesprawdzalnych przypuszczeń. I tym razem znowu musimy wskazać na fakturę fortepianową, jako na pierwszorzędny czynnik, decydujący o energetyce i wyrazie przebiegu. Wystarczy tylko zastanowić się nad szczegółami struktury, tzn. nad takimi zjawiskami, jak rejestr, wprowadzenie współbrzmień w partii prawej ręki, częsta zmienność następstw harmonicznych i wreszcie dynamika. Wszystko to razem sprawia, że struktura figuracyjno-wariacyjna nacechowana jest dużą dozą wzburzenia, które nie tylko nie słabnie, lecz zawiera w sobie dalsze możliwości potęgowania zapoczątkowanego wyrazu.

Na razie zajęliśmy się sprawą wyrazu emocjonalnego przede wszystkim melodyki kantylenowej, aczkolwiek sposób naszych rozpatrywań prowadził już w niektórych przypadkach na teren drugiego typu tego elementu. Ogólne traktowanie problemu wyrazu wynika z tematu niniejszego rozdziału, który dotyczy dynamiki przejawów energetycznych bez wkraczania w jakieś uboczne sprawy. Nic więc dziwnego, że na razie rozważania nasze nie mogą zobrazować w pełni wyrazu emocjonalnego przebiegu formalnego w poszczególnych balladach. W wypadku tym chodziło tylko o wprowadzenie w tok zagadnień związanych z wyrazem emocjonalnym środków, żeby tym sposobem ułatwić dalsze rozważania, które obejmą już bardziej szczegółowy materiał. Mimo takiego ogólnego traktowania nie można pominąć jeszcze szeregu innych kwestii, bez których rozpatrzenie problemu dynamiki procesów energetycznych, chociażby w najogólniejszym zarysie, byłoby nie do pomyślenia. W zakresie melodyki

mam tu na myśli jeszcze drugi jej typ, mianowicie melodykę figuracyjną, do której przeszliśmy stopniowo w związku z rozpatrywaniem wpływu czynnika wariacyjnego na element melodyczny. W balladach Chopina melodyka figuracyjna nie występuje wyłącznie tylko w związku ze stosowaniem techniki wariacyjnej. Jest ona również czynnikiem niezależnym od jakiegoś z góry powziętego materiału melodycznego, z którego byłaby dopiero wyprowadzana. W wypadkach takich przejawiają się właśnie najlepiej jej wartości energetyczne i wyrazowe. Stosowana obok przebiegów opartych na melodyce kantylenowej, staje się świadectwem kontrastu energetycznego i prawie z reguły prowadzi do spotęgowania napięć przy pomocy czynnika ruchowego. Ze zjawiskiem tym spotykamy się we wszystkich balladach Chopina, chociaż sprawy potęgowania napięć również i tu nie należy traktować jako prawa niezmiennego. Pozornie mogło by się wydawać, że na skutek ostatniej uwagi zagadnienie to ulega znacznej komplikacji i że w wielu wypadkach może zachodzić wątpliwość co do właściwego oblicza energetycznego czynnika figuracyjnego w przebiegach melodycznych. I rzeczywiście napotkalibyśmy na nieprzezwyciężone trudności, gdybyśmy melodykę figuracyjną izolowali od innych współczynników dzieła i na podstawie takiego izolowanego tworu chcieli wnosić o jego wartościach wyrazowych. Tymczasem harmonika jest tak potężnym czynnikiem, że i przy melodyce figuracyjnej odgrywa wybitną rolę. Bez przesady można powiedzieć, że tam odgrywa ona o wiele większą rolę w emancypacji czynników energetycznych i wyrazowych niż w melodyce kantylenowej. Nie trudno odgadnąć, skąd to pochodzi. Muzyka Chopina kształtowała się w epoce najwspanialszego rozkwitu harmoniki funkcyjnej. Zresztą sam Chopin przyczynił się niemało do rozbudowania harmoniki funkcyjnej, zapoczątkowując nowy okres w rozwoju harmoniki, który dał początek stylowi noworomantycznemu, powiększającemu znacznie zasób środków harmonicznych. Znaczenie elementu harmonicznego przy współdziałaniu z melodyką figuracyjną wzrasta jeszcze bardziej z powodu jednorodnej rytmiki, na której opiera się figuracja. Bez ingerencji czynnika harmonicznego jednorodność taka prowadziłaby do bezkształtności rysunku melodycznego i w rezultacie byłaby w swojej monotonii tworem bezwyrazowym.

W epoce muzyki klasycznej i romantycznej, a nawet wcześniej, wpływ harmoniki na figuracje stawał się bardzo istotny,

tak że przeważająca ilość linii figuracyjnych w rzeczywistości brała swój początek z figuracji harmonicznej. U mniejszych kompozytorów romantycznych prowadziło to niejednokrotnie do mało pomysłowych struktur, nie różniących się niemal od zwykłej figuracji harmonicznej, tj. rozłożonych akordów. U Chopina natomiast figuracja harmoniczna doznaje znacznej modyfikacji na skutek wprowadzania pomiędzy dźwięki akordowe nut bocznych, zamiennych i przejściowych. Nie oznacza to, żeby Chopin zapoczątkował w ogóle pracę w tym kierunku, niemniej jednak figurację, poczętą z ducha harmonicznego, a urozmaiconą wskazanymi środkami, doprowadził on do najwyższej doskonałości. Nie jest to rzecz błaha właśnie w odniesieniu do naszego tematu. Dzięki zastosowaniu w figuracji nut bocznych, zamiennych i przejściowych następuje aktywizacja czynnika wyrazowego. Melodyka ta nie jest tylko pustą grą dźwięków, ale rzeczywiście przemawia, posiada treść wewnętrzną o wielkim ładunku emocjonalnym.

I jeszcze na jeden szczegół należy zwrócić uwagę. Dźwięki, będące podstawą przebiegu linii figuracyjnej, przemijają bardzo szybko. Toteż gdyby kompozytor ograniczał się tylko do jednorazowego zastosowania jakiejś figury czy formuły figuracyjnej, siłą rzeczy nawet bardzo kunsztowne struktury nie mogłyby przejawić swych właściwości emocjonalnych. Współczynnik ruchu staje się w tym wypadku decydujący. Sprawia on, że pewne struktury figuracyjne, żeby mogły oddziaływać jako wartości energetyczne i wyrazowe, muszą się powtarzać. Zjawisko powtórzenia w figuracji nie jest specjalnie charakterystyczne ani tylko dla Chopina, ani wyłącznie dla muzyki romantycznej, lecz występuje już bardzo wcześnie, tj. od początku kształtowania się samodzielnej faktury instrumentalnej. Gdy jednak zastanowimy się nad figuracją, chociażby barokową, i porównamy ją z figuracją Chopina, to uderzy nas zasadnicza różnica. Siła wyrazowa figuracji barokowej jest inna niż figuracji romantycznej. Na figuracji barokowej zaciążyła przewaga elementu konstrukcyjnego nad wyrazem emocjonalnym, co znalazło swój konkretny wyraz w snuciu motywicznym i, niemal nieodłącznym jego towarzyszu, rytmice uzupełniającej. Mimo posługiwania się identyczną motywiką, snucie motywiczne, będące wyrazem „obiektywizacji" formy, w zasadzie wnosiło ze sobą szybką

zmianę następstw motywicznych, co wraz z korespondencją motywiczną prowadziło do osłabienia emocjonalnego działania motywiki. Ale już począwszy od klawesynistów zauważyć można nową fazę rozwojową figuracji — jeżeli chodzi o rozwój techniczny — w kierunku udogodnienia emancypacji przejawów emocjonalnych. Bezpośrednio z tym wiąże się niewątpliwie dążenie do ujmowania przebiegów figuracyjnych na kształt struktury okresowej, posługującej się prostymi powtórzeniami. Epoka romantyczna wykorzystała ten nowy sposób traktowania figuracji na szeroką skalę, przy czym u Chopina doznał on dalszego uszlachetnienia. Uszlachetnienie to byłoby nie do pomyślenia, gdyby Chopin nie rozwinął faktury fortepianowej — i to nie w kierunku wirtuozostwa brawurowego, ale na rzecz logiki przebiegu formalnego jako środka przejawów dynamiki procesów energetycznych, pozostających na usługach wyrazu emocjonalnego.

Chcąc dokładniej opisać wyzwalanie się dynamiki procesów energetycznych w melodyce figuracyjnej, musimy uciec się do konkretnego materiału. Do tego celu niech posłuży nam odcinek z Ballady g-moll.

X PRZYKŁAD

Ballada g-moll, t. 45—57





Nie trudno zauważyć, że powyższy odcinek figuracyjny opiera się w zasadzie na figuracji harmonicznej. Ale czym byłaby taka figuracja, gdybyśmy pozbawili ją tych czynników, które urozmaicają podłoże harmoniczne? Już w pierwszym takcie możemy stwierdzić obecność nuty bocznej oraz przejściowej, które nie tylko są urozmaiceniem linii figuracyjnej, ale w wielkim stopniu czynnikiem energetycznym i wyrazowym. Nuta boczna *f*, jako rodzaj opóźnie-

nia, tworzy napięcie, a więc powoduje konflikt oczekujący swego zażegnania. Nuta przejściowa *d*, występująca w dalszym toku zwrotu melodycznego, przyczynia się do jego logicznego zakończenia. Powstaje więc całość wykazująca pewien określony charakter energetyczny. Ze względu na zakończenie, powodujące przerwanie ruchu ósemkowego, otrzymuje pierwszy zwrot melodyczny znaczenie i m p u l s u, a to dla rozważań nad dynamiką przebiegów energetycznych ma pierwszorzędne znaczenie. W związku ze zwróceniem uwagi na zjawisko impulsu nasuwa się pytanie, do czego on służy i co jest jego następstwem. Otóż pierwszy zwrot melodyczny jest bodźcem dla spotęgowania ruchu. Początkowa siła ruchowa zostaje podkreślona przez dwa następne motywy, biorące swój początek ze wspomnianego zwrotu. Nieprzerwany tok figuracji ósemkowej rozpoczyna się tam po jego wystąpieniu w oktawowym przeniesieniu w górę.

Struktura figuracji interesuje nas przede wszystkim jako wykładnik wyrazu. Już poprzednio zwróciliśmy uwagę na wtórne zjawiska harmoniczne, występujące pod postacią nut bocznych i przejściowych, które decydują o wartości emocjonalnej figuracji. Pierwszorzędnym czynnikiem w tym zakresie są wspomniane już powtórzenia, dające nawet w obrębie pewnych zwrotów melodycznych możność emancypacji czynników wyrazowych (np. nuta boczna *f*). Zjawisko powtórzenia zachodzi poza tym w podkreślaniu charakteru impulsywnego tego początkowego zwrotu, wreszcie w wymowny sposób występuje w dalszym przebiegu na przestrzeni kilku taktów tak, że całość jego aż do wystąpienia drugiego tematu da się właściwie sprowadzić do trzech zasadniczych odcinków wykazujących odrębny materiał figuracyjny. W porównaniu z rozpatrywanym już pierwszym tematem Ballady g-moll część figuracyjna reprezentuje niewątpliwie wzburzenie i jest zupełnie wyraźnym przeciwstawieniem wyrazowym do lirycznego jego charakteru. Analitycy [3]) tego utworu Chopina nie przywiązują zbyt wielkiej wagi do

---

[3]) Hugo L e i c h t e n t r i t t, Analyse der Chopin'schen Klavierwerke. T. II, Berlin 1922, str. 2 i nast. Niezmiernie charakterystyczne dla dawnej metody analitycznej jest usiłowanie Leichtentritta w kierunku wyprowadzenia materiału motywicznego pierwszej, figuracyjnej części Ballady g-moll z materiału wstępu tego utworu. Gdyby nawet to dociekanie Leichtentritta było oparte na słusznych podstawach, to i wówczas stwierdzenie takiego pokrewieństwa nie miałoby większego znaczenia, wobec diametralnie różnych właściwości wyrazowych części figuracyjnych Ballady i jej tematów.

części figuracyjnych, zadowalając się określeniem „łącznik" tak, jakby część figuracyjna nie miała żadnego innego zadania niż łączenie tematów o kantylenowej strukturze. A jest to tym bardziej dziwne, że niejednokrotnie przywiązuje się wielką wagę do podłoża literackiego w tym utworze, przy czym nie brak usiłowań zmierzających do wskazania na zupełnie konkretne reprezentacje materiału pozamuzycznego. My naturalnie musimy przeciwstawić się takim próbom z tego powodu, że uformowanie materiału dźwiękowego nie tworzy w balladach konkretnej podstawy dla snucia tego rodzaju przypuszczeń. Niemniej jednak we współczynnikach formy ballad dostrzegamy zupełnie wyraźne wartości wyrazowe, występujące w formie czynników przeciwstawnych, powodujących nawet pewien konflikt wewnętrzny pod postacią ścierania się różnych czynników dynamicznych w przebiegu energetycznym dzieła. Bo chyba nikt nie może zaprzeczyć, że tematy kantylenowe ballad i partie figuracyjne stanowią pod względem wyrazowym, a tym samym pod względem swoistej dynamiki przebiegów energetycznych, przeciwieństwa, dające się stwierdzać na podstawie doświadczeń naszych w obcowaniu z dziełem. Określenia „wzburzenie", „charakter dramatyczny" są niewątpliwie zbyt ogólne, ale zato lepiej odpowiadają możliwościom przedstawieniowym tworzywa muzycznego. To ogólne podejście nie jest jednak tak bardzo powierzchowne jak mogłoby się pozornie wydawać. Dzięki specyficzności struktur muzycznych jesteśmy nawet w stanie wejść głębiej w zróżnicowanie stanów emocjonalnych, czyli natężenia dynamizmu w przebiegach energetycznych. W powyższej strukturze odbija się to w ten sposób, że figuracja opiera się początkowo na emancypacji połączenia wyznacznika górnodominantowego z tonicznym, co oznacza maksimum natężenia dynamicznego w danym przypadku. Stopniowe osłabienie dynamiki występuje w chwili uspokojenia rozpiętości figuracji i umiejscowienia jej na podłożu połączenia toniki z wyznacznikiem dolnodominantowym. Wreszcie dalszy proces przezwyciężania dynamizmu znajduje swe realne odbicie w ujściu na punkcie tonikalnym. Wszystko to razem wzięte reprezentuje jeden proces energetyczny dynamiki wewnętrznej przebiegu. Gdybyśmy się w tych wypadkach nie posłużyli nomenklaturą harmoniczną, to trudno było by nam wyjaśnić, na czym opierają się poszczególne stadia tego procesu, oddziałującego zupełnie wyraźnie na naszą psychikę.

Uwzględnienie czynnika harmonicznego jest wprawdzie ważne, ale nie jest on przecież jedynym wykładnikiem zachodzących tam zjawisk. Niemałą rolę odgrywa również agogika i dynamika. Znajduje to swój wyraz w przyspieszeniu tempa *(sempre più mosso)* i w odcieniach efektywnego brzmienia *(f—dimin)*. Również ostatnio wymienione szczegóły nie wyczerpują jeszcze wszystkich czynników współdziałających w procesie przebiegu dynamicznego. W rzeczywistości należało wyjść od faktury fortepianowej, jako od podstawy dla przejawienia się wszystkich elementów przebiegu formy. Żeby zdać sobie sprawę, jak niewystarczające jest podejście bez uwzględnienia faktury fortepianowej nawet w wypadku, gdy zwracamy uwagę na wszystkie elementy formotwórcze, wystarczy zastanowić się, co praktycznie oznacza zarejestrowanie połączenia wyznacznika dominanty górnej z toniką. To zasadnicze połączenie harmoniczne jest wszak zjawiskiem wieloznacznym ze stanowiska przebiegu dynamicznego, a w większym jeszcze stopniu z wyrazowego punktu widzenia. Z praktyki wiemy, że połączenie takie może reprezentować najrozmaitsze odcienie zarówno dynamiki wewnętrznej jak i wyrazu. Dopiero gdy uwzględnimy konkretny kształt figuracji, oparty na specyficznym rodzaju techniki pianistycznej, możemy zorientować się, jaką wartość wyrazową posiada to połączenie w danym przypadku. Czynnikiem decydującym o najwyższym stopniu wzburzenia jest stosowanie współbrzmień w figuracji prawej ręki, które tworzą nuty boczne do dźwięków akordowych. Właśnie dzięki tym nutom bocznym wzrasta napięcie, powstają jakby dysonansowe ukłucia, które zaostrzają działanie specyficznej dynamiki wewnętrznej figuracji. Poza tym niemałe znaczenie posiada również znaczna rozpiętość rejestrów, w której obraca się figuracja, przyczyniając się do jasnego podkreślenia różnic w stadiach procesu dynamicznego.

Wkraczanie w poszczególne stadia tego samego procesu dynamicznego figuracji jest o tyle interesujące, że każdorazowo natrafiamy na szczegóły uchylające się od wszelkiej schematyzacji. Tak więc nie można uważać opisanego poprzednio odcinka Ballady g-moll za jakiś stały typ, powtarzający się we wszystkich balladach. Toteż w ostatnim przykładzie chodziło nam jedynie o uchwycenie proble-

mu energetyki i wyrazu figuracji w oparciu o konkretny materiał. W toku niniejszej pracy będziemy jeszcze mieli sposobność zająć się tym zagadnieniem i wskazać na inne przypadki. Obecnie wkraczanie w takie szczegóły byłoby niecelowe i przyniosłoby małą korzyść dlatego, że izolowany odcinek czy część utworu nie może być dokładnie rozpatrzony bez uwzględnienia innych odcinków utworu, z którymi pozostaje w bezpośrednim lub dalszym związku. Zwłaszcza w poprzednio opisanym wypadku nie mogliśmy uchwycić momentu najważniejszego, mianowicie przejścia z jednego stanu emocjonalnego w drugi, a w związku z tym opisać towarzyszących mu zjawisk na gruncie przebiegu formy.

Podobnie jak element melodyczny, należało by jeszcze rozpatrzyć inne elementy, mianowicie harmoniczny, agogiczny, dynamiczny i kolorystyczny. O elemencie rytmicznym nie wspominamy w tym wypadku oddzielnie, gdyż łączy się on ściśle z elementem melodycznym, który bez współczynnika rytmicznego i metrycznego byłby nie do pomyślenia. Mimo to w toku niniejszej pracy zajdzie jeszcze tu i ówdzie potrzeba zwrócenia uwagi na rytmikę, co uzupełni nasze rozpatrywania w tym zakresie.

Wszystkie dotychczasowe przykłady, wciągnięte w orbitę naszych rozważań, posiadały w zasadzie prostą budowę harmoniczną. Ostatnio wyłoniła się w związku z tym potrzeba wyjaśnień energetyki takich właśnie prostych struktur harmonicznych przy pomocy czynników faktury fortepianowej, jako siły, która pozwoliła na wyzwolenie się specyficznego wyrazu z użytych środków harmonicznych. W takich wypadkach nie ulega wątpliwości, że element harmoniczny jest czynnikiem współrzędnym jako siła formotwórcza i wyrazowa, że sam, izolowany od innych elementów dzieła, nie byłby w stanie przejawić swych właściwości. Zastanawiając się jednak nad znaczeniem wyrazowym i formalnym środków, można łatwo stwierdzić, że w pewnych wypadkach niektóre elementy wysuwają się na czoło przebiegu, decydując o jego wyrazie. W związku z tym takie wyjątkowe znaczenie wyrazowe zyskuje bardzo często u Chopina e l e m e n t h a r m o n i c z n y. Dla poparcia tego twierdzenia wystarczy przytoczyć urywek z ostatniej części Ballady g-moll.

XI PRZYKŁAD

Ballada g-moll, t. 212—219



Pojawiający się tam akord prowadzący mollowej dominanty dolnej powoduje znaczne napięcie o zabarwieniu wręcz tragicznym. W wypadku tym harmonika wzbogaca niewątpliwie ogólne tło wyrazowe części końcowej. Wspomniany środek zapoczątkowuje nowe stadium w rozwoju jej dynamiki wewnętrznej. Emancypacja czynnika harmonicznego jest w tym wypadku szczególnie silna na skutek osłabienia aktywności melodycznej, spowodowanego figuracją harmoniczną.

Wiadomo, że siła działania elementu harmonicznego zależy w wielkim stopniu od czasu trwania poszczególnych akordów, tzn. że oddziaływanie środków harmonicznych uzależnione jest od czynnika rytmicznego i agogicznego. Jak we wszystkich zjawiskach związanych z energetyką dynamiki wewnętrznej przebiegu formalnego, tak samo i w tym wypadku nie można powyższego sformułowania uważać za niezmienne prawo. Niekiedy nawet zmiany agogiczne w kierunku przyspieszenia tempa oraz stosunkowo małe wartości rytmiczne nie przeszkadzają emancypacji elementu harmonicznego. Dla ilustracji zacytujemy odcinek z Ballady f-moll, świadczący właśnie o nadzwyczajnej sile działania harmoniki mimo przyspieszenia tempa *(stretto)* i stosunkowo krótkich wartości rytmicznych.

XII PRZYKŁAD

Ballada f-moll, t. 198—202



Po dotychczasowych naszych rozważaniach nie trudno jest zorientować się, gdzie tkwi tajemnica spotęgowania siły wyrazowej harmoniki. Odpowiedź w tym wypadku jest krótka. Oto dzięki fakturze fortepianowej, operującej zwartymi pionami akordowymi, umożliwione zostało wydobycie maksimum ekspresji z następstw harmonicznych, będących już dalekim wychyleniem z podstawo-

wego tła odniesieniowego, tzn. od toniki f-moll. Spotęgowanie siły wyrazu jest tu wynikiem odniesień wyższego rzędu do akordu prowadzącego dominanty dolnej, gdzie początkowo zjawia się proste odniesienie górnodominantowe, by następnie przejść w bardziej skomplikowaną strukturę połączeń. Rozpatrując połączenia $(g+h+d+f) < (fis+h+dis) < (e+fis+ais+cis) < (dis+fis+h) < (d+eis+gis+h) < (cis+fis+ais) < (h+cis+eis+gis) < (ais+cis+fis)$ schematycznie otrzymamy następujące wyznaczniki funkcyjne:

$$\left(D_1^+\right)^2 \left(D_+\right) < \not{D}_\circ \left(D_+ D_{\mathrm{v}}^{\mathrm{r}}\right) < \not{D}_\circ \left(D_1^+\right) < \not{D}_\circ$$

Takie jednak ujęcie nie mówi jeszcze niczego o dynamice procesu energetycznego powyższych połączeń, ani też tym bardziej nie może wskazać, skąd się bierze właściwy ich wyraz emocjonalny, wyraz niejako potęgującej się stanowczości. Dopiero nowa metoda, zastosowana po raz pierwszy przez J. M. Chomińskiego, pozwala na wkroczenie w szczegóły energetyczne wyznaczników wyższego rzędu. Jest to metoda dyferencjalnego badania połączeń harmonicznych. Żeby się przekonać, do jakiego stopnia przedstawiony schematyczny szereg wyznaczników funkcyjnych nic nie mówi o ich właściwościach energetycznych, wystarczy zbadać połączenie dwóch pierwszych akordów. Dominanta górna drugiego stopnia oraz wyznacznik dolnodominantowy do czterodźwięku prowadzącego mollowej dominanty dolnej, to same w sobie wartości takie, które nie powinny powodować specjalnych zaburzeń. Wszak dobrze zdajemy sobie sprawę z brzmienia tych prostych pod względem struktury akordowej wyznaczników. Ale sedno rzeczy tkwi w tym, że w schematycznym zarejestrowaniu na wzór Erpfa omijamy zjawisko najważniejsze, przeskakując je po prostu. Chodzi tu o realny stosunek funkcyjny, powstający pomiędzy wyznacznikami wyższego rzędu, tj. pomiędzy akordem $g+h+d+f$ a $fis+h+dis$. Akord pierwszy jako twór dominantseptymowy ma wytyczoną jasno określoną drogę, dążąc do tonikalnej niwelacji powstałych napięć. Naturalną jego konsekwencją byłby akord $c+es+g$, tymczasem wytyczona tu jasno droga została z jednej strony przerwana na skutek unieruchomienia dźwięku prowadzącego na miejscu, z drugiej zaś przez chromatyczne podwyższenie septymy. Chcąc uchwycić to

zjawisko przy pomocy symboli funkcyjnych niniejszy stosunek należało by przedstawić:

$$(g^{+}h^{+}d^{+}f) \lessdot (fis^{+}h^{+}dis) = (D^{+})^{2} > (D^{+})^{4}$$

A więc został tu stworzony nowy wyznacznik górnodominantowy, stanowiący bardzo daleki odskok od oczekiwanego ujścia tonikalnego. Górnodominantowy wyznacznik czwartego rzędu nie wyjaśnia jeszcze złożonej postaci tego połączenia, gdyż każdy wyznacznik wyższego rzędu można rozłożyć na wyznaczniki parcjalne, wskazujące gdzie kryje się źródło zaburzeń energetycznych. W interesującym nas wyznaczniku czwartego rzędu można stwierdzić parcjalne wartości odniesień paralelnych i opartych na dźwiękach prowadzących. Stąd otrzymamy:

$$(D^{+})^{4} = \int \begin{matrix} (D^{++})^{2} \\ D^{\not 5}_{\not 4} \end{matrix}$$

Jak widzimy, w wypadku tym następuje zderzenie się sił o różnej kategorii działania funkcyjnego, tj. sił paralelnych i spowodowanych dźwiękami prowadzącymi, co razem wzięte tłumaczy charakter czegoś nieoczekiwanego w połączeniu akordów. Dawniejsza teoria zadowalała się w takich wypadkach tłumaczeniem idącym po linii najmniejszego oporu, aczkolwiek w istocie rzeczy grzeszącym rozbrajającą naiwnością. Niewątpliwie zachodzi tu zjawisko enharmonii, ale zjawisko to nie polega bynajmniej na jakimś fikcyjnym i zgoła nierealnym przemianowaniu dźwięków (np. *f* na *eis)*, tylko na przesunięciu siły dominantowej na odmienne tory i w dodatku na działaniu jeszcze innych sił w postaci parcjalnych odniesień paralelnych i prowadzących, jak to już stwierdziliśmy. Być może, że sam termin jest tu niewłaściwy, ale sprawa ta posiada drugorzędne znaczenie, ponieważ znaczenie terminów zmienia się z biegiem rozwoju nauki. Zjawisko enharmonii nie występuje, jakby tego chciała teoria dawniejsza, w akordzie $g+h+d+f$ *(eis)*, lecz w akordzie następnym, decydującym o specyficzności wyrazu połą-

czenia. Dawniejsza nauka o enharmonii jest świadectwem papierowego traktowania zjawisk harmonicznych i tym samym formalistycznego nastawienia w ich ujmowaniu.

Klucz do interpretacji dalszych połączeń stanowią dotychczasowe nasze rozpatrywania. Dlatego rezygnujemy z ich objaśnień. O wiele ważniejsze będzie natomiast uwzględnienie jeszcze jednego szczegółu z zakresu właściwości dynamiki wewnętrznej przebiegów harmonicznych, co pozwoli nam głębiej wniknąć w to bardzo ważne zagadnienie. Tym razem ograniczymy się do takiego wypadku, gdzie już o wiele wyraźniej przejawia się współdziałanie innych czynników z elementem harmonicznym, zwłaszcza czynnika melodycznego. Nie chcę przez to powiedzieć, jakoby w poprzednio omówionych przykładach czynnik melodyczny nie odgrywał żadnej roli. Pogląd taki byłby wielkim nieporozumieniem z tego powodu, że bez ingerencji melodyki byłoby niemożliwe operowanie elementem harmonicznym, bowiem wówczas sprowadziliśmy go do czystej abstrakcji. Dlatego jeszcze raz podkreślam: należy dokładnie rozróżniać kierowniczą, formotwórczą rolę danego elementu od roli współrzędnej czy nawet drugorzędnej. W końcowym przebiegu pierwszej części Ballady As-dur harmonika wprawdzie zyskuje pierwszorzędne znaczenie tektoniczne i wyrazowe, niemniej jednak i czynnik melodyczny daje tu już znać o sobie — oczywiście w oparciu o odpowiednio do tego dostosowaną fakturę fortepianową.

XIII PRZYKŁAD

Ballada As-dur, t. 24—36





Oktawowo zdwojony dźwięk *ges* reprezentuje niewątpliwie dalekie odbicie dolnodominantowe, budząc grozę. To rozpoznanie funkcyjne potwierdzają zresztą następne połączenia. Natomiast niemniej groźny w swoim wyrazie akord *as*+*d*+*f*, uzupełniony następnie przez dźwięk *h*, posiada znaczenie górnodominantowe, rozwiązując się poprzez *g*+*h*+*d*+*f* na „tonikalizujące" go współbrzmienie oktawowe *c*. I w tym wypadku należało by zbadać zależność parcjalną zachodzącą pomiędzy domniemanym akordem *b*+*des*+*f* a akordem *as*+*d*+*f*, ponieważ właśnie treść parcjalna tego połączenia stanowi o wyrazie użytego środka. Korzystając jednak z tego, że sposób wyznaczenia treści parcjalnej wyznaczników funkcyjnych podaliśmy

już wyżej, zrezygnujemy tym razem z tej czynności, ograniczając się do stwierdzenia zjawiska parcjalności. O wiele natomiast ważniejsze jest zwrócenie uwagi na zastosowanie takich środków melodycznych, jak np. tryl, który w tym wypadku uzupełnia wyrazowo środki harmoniczne, oraz na działający w tym samym kierunku pasaż oparty na rozłożonym akordzie. Akord rozłożony, rozwijający się w przeciwległych kierunkach w partiach obydwóch rąk i znajdujący swe ujście na zdwojonym oktawowo dźwięku — to trzeci moment wchodzący w grę w opisywanym odcinku Ballady As-dur. Ponadto dochodzi tu jeszcze stopniowa emancypacja efektywnej siły brzmienia, tzn. dynamika w potocznym znaczeniu tego słowa. Zjawiska rozłożonego akordu nie można jednak traktować wyłącznie tylko na płaszczyźnie czynnika współdziałającego z harmoniką w pewnym jedynie momencie. Rozłożony akord prowadzi do figuracji melodycznej, opartej wprawdzie na czynniku harmonicznym i dochodzącej do skutku tylko na bardzo krótkim odcinku, niemniej jednak ważnej z wyrazowego punktu widzenia. Figuracja, kończąca opisany przebieg, staje się ujściem naładowanych tam sił i w krótkim czasie je unicestwia. Żeby się o tej niwelacji przekonać, żeby sobie dobrze uświadomić, że rzeczywiście niekiedy prosty ruch pasażowy może rozłożyć wszystkie napięcia, wystarczy tylko zapoznać się z dalszym przebiegiem, gdzie narastanie energetyki utworu rozpoczyna się od nowa w pełnym znaczeniu tego słowa, co znajduje potwierdzenie w powtórzeniu początkowego materiału tematycznego.

W toku naszych rozważań zapoznaliśmy się już kilkakrotnie z ingerencją c z y n n i k a a g o g i c z n e g o. Mogło by się więc wydawać, że niewiele można by powiedzieć o jego właściwościach wyrazowych. Przemawia za tym fakt, że przecież element agogiczny nie może wystąpić sam bez współdziałania z innymi elementami, że musi przecież znaleźć podstawę dla swego przejawienia się w innych elementach. Inaczej nie mógłby istnieć. Mimo to w balladach Chopina, jak też i w szeregu innych utworów, zwłaszcza cyklicznych, element agogiczny jest w stanie zmienić zupełnie wyraz danej części dzieła Element agogiczny — to przede wszystkim wykładnik specjalnego rodzaju dynamizmu. W utworach rozpoczynających się tempem powolnym zmianę agogiczną reprezentuje wzmożenie ruchu. W odmiennych natomiast dziełach agogika staje się siłą paraliżującą szybki ruch. W ten sposób powstają daleko idące

kontrasty jako wykładnik przeciwstawnych emocji. Najlepszym przykładem na tego rodzaju kontrasty agogiczne jest Ballada F-dur, gdzie mamy do czynienia ze stałym przeciwstawianiem kontrastujących wartości agogicznych. Fakt ten posłużył interpretatorom ballad Chopina do wiązania tego utworu z konkretną treścią pozamuzyczną, tj. jedną z ballad Mickiewicza (przeważnie „Świtezianką"). Nie potrzebujemy tu jeszcze raz powtarzać naszego poglądu na tę sprawę. Niemniej jednak stałe podsuwanie reprezentacji pozamuzycznej staje się w tym wypadku wiele mówiące, świadcząc, że czynnik agogiczny wykazuje znaczne zdolności w wyrażaniu stanów emocjonalnych, świadectwem czego są w Balladzie F-dur części *Andantino* i *Presto con fuoco*, reprezentujące diametralnie różny wyraz. Należy jednak rozróżnić dwojakiego rodzaju znaczenie zmian agogicznych: 1) powodujące konflikt, który w dalszym toku utworu siłą rzeczy musi prowadzić do powikłań energetycznych i wyrazowych, 2) stanowiące końcowe ogniwo przebiegu, gdzie następuje ostateczne rozwiązanie czy nawet niwelacja konfliktów powstałych w toku utworu. Z pierwszym przypadkiem spotykamy się przede wszystkim we wspomnianym wyżej utworze, chociaż inne ballady, rozpatrzone nieco dokładniej, mogą dostarczyć również przekonywającego materiału. Drugi przypadek stanowi natomiast końcowa część Ballady g-moll, jak również innych ballad, zwłaszcza F-dur i f-moll. Wyszczególnienie ostatniej Ballady może budzić pewne wątpliwości co do ścisłości interpretacji działania czynnika agogicznego. Rzeczywiście, gdyby o czynniku agogicznym decydowały takie oznaczenia słowne, jak adagio, allegro itp., albo nawet dane metronomiczne, to wątpliwości takie byłyby uzasadnione. Jednocześnie podejście takie wskazywałoby na schematyczne traktowanie zjawisk muzycznych. Ponieważ opieramy się na realnym brzmieniu utworu, tzn. na oddziaływaniu dynamiki przejawów energetycznych i poprzez nie na budzeniu się określonych lub względnie określonych stanów psychicznych u odbiorcy, przeto oznaczenia takie mają dla nas znaczenie drugorzędne. Agogika wiąże się u nas z przejawami dynamiki ruchu, a to pozwala przedstawić problem w trochę innym świetle. Spotęgowanie ruchu nie potrzebuje przejawiać się wyłącznie przy pomocy przyspieszenia tempa. Zamiast przyspieszenia tempa może kompozytor osiągnąć ten sam efekt przez zmniejszenie wartości rytmicznych. Zresztą w tym stanowisku nie ma

niczego nowego dla historyka muzyki. Jest to podejście do zagadnienia agogiki o wiele starsze niż sposób określania zmian agogicznych przy pomocy nazw tempa lub metronomu. Zmiany agogiczne, stosowane przy pomocy zróżnicowania rytmicznego, wyrażała muzyka średniowieczna i renesansowa przy pomocy wszelkiego rodzaju środków notacyjnych, jak hemiolia proportio, augmentatio, diminutio itp. Dlatego przyjęcie wzmożenia ruchu rytmicznego jako wykładnika zmian agogicznych w Balladzie f-moll jest zupełnie uzasadnione. Przecież w ten sposób percypujemy to dzieło.

Już niejednokrotnie poruszaliśmy sprawę d y n a m i k i, która tak samo jak agogika nie może przejawić swych właściwości bez współdziałania z innymi elementami. Toteż wszystkie prawie przytoczone przykłady mogą służyć jako ilustracja działania wyrazowego elementu dynamicznego. Tak się złożyło, że przeważnie uwzględniliśmy te przypadki, gdzie spotęgowanie efektywnej siły brzmienia łączy się z wzrastaniem napięć i niepokojów. Istotnie działanie tego rodzaju dynamiki jest częstsze — i to szczególnie w balladach. Istnieją jednak struktury oparte na słabej efektywnej sile brzmienia, posiadające ściśle określony wyraz i powodujące nawet napięcia. W związku z tym wystarczy chociażby przypomnieć jeszcze raz pierwsze wystąpienie drugiego tematu w Balladzie g-moll w *pp*, które staje się energetycznym przeciwstawieniem poprzedniego przebiegu. Podobnie i zwiększenie siły nie potrzebuje być równoznaczne z narastaniem napięć, lecz przeciwnie, z ich niwelacją, co występuje szczególnie wyraźnie w końcowym stadium formy niemal wszystkich ballad. Natężenie siły działa w takim wypadku jako afirmacja, osiągnięta poprzez zniszczenie przeciwieństw powstałych w toku utworu. Do tego szeregu różnych przejawów efektywnej siły brzmienia zaliczyć należy te piana i pianissima, które stają się wyrazem rozpływania się konfliktów w przestrzeni na skutek osłabienia siły. Spostrzegamy to w Balladzie f-moll w odcinku poprzedzającym wystąpienie tematu drugiego:

XIV PRZYKŁAD

Ballada f-moll, t. 76—80



W pracach muzykologicznych przyjął się zwyczaj doszukiwania się przejawów wyrazowych k o l o r y s t y k i przede wszystkim w tych strukturach, które zbliżają się do impresjonistycznego traktowania szczegółów przebiegu formalnego. Podejście takie jest niesłuszne. Wprawdzie nie można zaprzeczyć, że w okresie impresjonizmu czynnik kolorystyczny stał się szczególnie ważnym wykładnikiem wyrazu i w ślad za tym doprowadził do wzbogacenia zasobu środków kolorystycznych w stopniu nie spotykanym w poprzednich epokach. Mimo to kolorystyka odgrywała pewną rolę również przedtem. Podłożem dla powstawania środków kolorystycznych jest w naszym wypadku faktura fortepianowa. Możemy przekonać się o tym porównując np. takie dwa różne ujęcia techniczne, jakimi są faktura oparta na postępie zwartych akordów i wykorzystująca figurację zarówno harmoniczną jak i melodyczną. W obrębie tych dwóch grup istnieje cały szereg najrozmaitszych odcieni, niekiedy różniących się pomiędzy sobą dość znacznie. Np. impulsywna część figuracyjna Ballady F-dur jest wartością wyrazową zupełnie odmienną od tej części przebiegu Ballady f-moll, gdzie temat został poddany zabiegom ornamentalnym. W pierwszym przypadku wyładowują się jakieś impulsywne, groźne namiętności, podczas gdy skojarzenie w Balladzie f-moll, dzięki koronkowej strukturze figuracji, wywołuje w nas diametralnie odmienny stan psychiczny.

Z pewnością w obydwóch przypadkach zachodzi zjawisko odmiennego kolorystycznego oświetlenia, co nie ma nic wspólnego z wyrafinowanym brzmieniem kolorytu impresjonistycznego. Również w obrębie tak prostych struktur jak faktura zwartych następstw akordowych, traktowanych na wzór chóralny, można odnaleźć różnice kolorystyczne. Mam tu na myśli odnośne ustępy z Ballad F-dur i f-moll. Akordowa część Ballady F-dur posiada, jak wiadomo, idylliczny charakter, podczas gdy w drugim utworze można mówić raczej o pewnej stanowczości następstw i ich tajemniczym kolorycie.

XV PRZYKŁAD

Ballada f-moll, t. 80—84



Nie potrzeba być zbyt wnikliwym analitykiem, aby nie zauważyć, że tajemniczość wyrazu tego odcinka tkwi przede wszystkim w harmonice, tzn. w odniesieniach wyższego rzędu:

$$D^{\ast\circ}\;{}^{+}T\,(D^{+}) < (D^{\ast\,+})^{2}\,(D_{1}^{+}) < {}^{\circ\ast}T\;D_{\ast\circ}\;D^{+}\;{}^{+}T$$

Nawet środki faktury polifonicznej mogą mieć znaczenie kolorystyczne. W związku z tym niech mi będzie wolno przypomnieć jeszcze raz to skojarzenie z polifonicznej części Ballady f-moll, gdzie Chopin stosuje imitację (patrz przykł. VIII). W odróżnieniu od poprzedzającego odcinka, w którym na skutek zwiększenia masy substancji brzmieniowej uzyskuje kompozytor pełnię brzmienia i w związku z tym specyficzny wyraz, emancypacja poszczególnych głosów wchodzących sukcesywnie działa zupełnie wyraźnie jako energetyczne przeciwieństwo, uzyskane drogą zmiany kolorytu. W związku z pracą tematyczną i wariacyjną w balladach Chopina,

przede wszystkim w Balladzie As-dur i f-moll znajdujemy sporo miejsc takiego właśnie przeciwstawienia wyrazowego. Np. w Balladzie As-dur drugi temat, wnoszący z sobą atmosferę tańca, otrzymuje szereg różnych odcieni kolorystycznych w zależności od tego jak jest on traktowany zwłaszcza ze stanowiska faktury fortepianowej. Początkowo zwraca kompozytor uwagę na silne podkreślenie ostrości rytmicznej tematu. W dalszym zaś toku, dzięki zwiększeniu wolumenu brzmienia, wzrasta siła oddziaływania tego tematu w kierunku podkreślenia jego żywiołowości.

W rozdziale niniejszym zajęliśmy się podstawowym zagadnieniem związanym z wyrazem emocjonalnym środków, którego wykładnikiem była dynamika procesów energetycznych. Choć w naszych rozważaniach posługiwaliśmy się określeniami mowy potocznej na oznaczenie cech wyrazowych pewnych struktur, mimo to każdorazowo staraliśmy się wyjaśnić, gdzie właśnie tkwi tajemnica ich wyrazu emocjonalnego. Konkretny materiał muzyczny był dla nas zawsze podstawą do rozważań, przy czym wykorzystaliśmy pewne zdobycze z zakresu nauki o poszczególnych elementach, rozszerzając w ten sposób naukę tę o zagadnienia wyrazowe w muzyce. Zdaniem naszym potencjał wyrazowy środków muzycznych zależy od siły działania elementów, czyli, inaczej mówiąc, od dynamiki procesów energetycznych. Stąd więc koniecznością było uwzględnienie poszczególnych elementów. A ponieważ wyzwalanie się dynamiki wewnętrznej procesów energetycznych dokonuje się przez współdziałanie elementów i takich podstawowych czynników, jak faktura fortepianowa, przeto za każdym razem musieliśmy dokładnie przedstawić sposoby takiego współdziałania. Jak poprzednio zaznaczyliśmy, zadaniem naszym nie było rozpatrzenie wszystkich szczegółów, lecz uchwycenie samego problemu, co zdaje się zostało uwieńczone pożądanym rezultatem. Uchwycenie tego problemu było koniecznością dlatego, że dynamika wewnętrzna procesów energetycznych tworzy w ogóle punkt wyjścia dla wszystkich rozważań w zakresie oddziaływania wyrazowego środków muzycznych. Jak nam się wydaje, jest to na razie jedyna możliwa droga, po której mogą kroczyć rozważania muzykologiczne, a więc dociekania, które nie byłyby wyłącznie czystą psychologią, opartą, jak to się często dzieje, na muzycznie niesprawdzalnym materiale lub, co gorsza, wynurzeniami literackimi, ograniczającymi się jedynie do opisywania doznawanych wrażeń.

ROZDZIAŁ III

Izomorfizm i polimorfizm procesów energetycznych

Dynamika procesów energetycznych jako zjawisko podstawowe w dociekaniach nad stroną wyrazową środków, którymi posługuje się kompozytor, jest odbiciem stanów emocjonalnych, przejawiających się w danym utworze. Wzajemna zależność dynamiki i tych stanów jest tak silna, że różnice w stanach emocjonalnych (co łączy się bezpośrednio z charakterem poszczególnych części utworu) posłużyły do wytypowania rodzajów dynamiki procesów energetycznych. Wzrastanie napięć, ich opadanie, wzburzenie i uspokojenie, wyraz idylliczny struktur oraz ich stanowczość, wszystko to jest przejawem właściwości wyrazowych dzieła, znajdujących odbicie w odmianach dynamiki procesów energetycznych. Toteż jeszcze raz powtarzam, że np. uspokojenie, wiążące się ze zjawiskiem odprężenia, bynajmniej nie stanowi osłabienia dynamiki wewnętrznej, ale tworzy specyficzny jej rodzaj, rodzaj niemniej wyraźny w swej jakości niż inne zjawiska dynamiki. W ten sposób jasno określamy nasz punkt widzenia w stosunku do zagadnienia treści w muzyce. Jest to bezwzględnie postawa semantyczna, która znalazła przekonywające uzasadnienie w pracy Zofii Lissy[4]) pt. „Czy muzyka jest sztuką asemantyczną?" Lissa, rozpatrując ten problem, bierze pod uwagę dwa podstawowe rodzaje muzyki, to znaczy tzw. muzykę programową i absolutną, wyznaczając dwojakiego rodzaju możliwości semantycznego podejścia. Przy muzyce programowej skłonna jest do uznania układów dźwiękowych przedstawiających, tworzących rodzaj reprezentacji bezpośredniej, podczas gdy w drugim rodzaju muzyki wielką wagę przywiązuje do reprezentacji symbolicznej, a więc pośredniej. W związku z tematem naszej pracy oraz przedstawionym wyżej stanowiskiem wykluczyliśmy w balladach Chopina możliwość reprezentacji bezpośredniej, a to dlatego, że z jednej strony nie mamy żadnych podstaw do wnikania tam w konkretny rodzaj reprezentacji, z drugiej zaś materiał muzyczny nie może stanowić takiego obiektu doświadczalnego, który pozwoliłby na przeprowadzenie zupełnie ścisłego dowodu naukowego. Toteż Lissa zdając sobie sprawę z tych trudności wskazuje zupełnie wy-

4) Kwartalnik Muzyczny nr 25, 1949; również w „Myśli Współczesnej", nr 10, 1948.

raźnie na ogólny typ zarówno reprezentacji jak i przeżycia emocjonalnego w dziele muzycznym. Według Lissy „symbolizowanie zjawisk psychicznych poprzez struktury muzyczne możemy wyjaśnić na następującej drodze: układ dźwiękowy wyrażający czerpie swą jakość postaciową (swoją strukturę dźwiękową) z jakości postaciowej ruchów wyrazowych, które są znakiem jakichś aktualnie zachodzących w człowieku zjawisk psychicznych (przede wszystkim uczuciowych). Jakości postaciowe tych najrozmaitszych form wyrazu człowieka, przeniesione na materiał dźwiękowy, ujęte w kategorie konstrukcyjne właściwe danej epoce i danemu stylowi muzycznemu (a w każdej epoce różne) — oto bezpośrednie źródło motywów i tematów muzyki wyrazu". Tak więc Lissa ogranicza struktury semantyczne w dziele muzycznym przede wszystkim do tematów i motywów, podkreślając, że w dziele muzycznym „dominują struktury asemantyczne pochodne w swym układzie od semantycznych". Już dotychczasowe nasze rozważania ujmują zagadnienie semantyki nieco inaczej. Uwzględniony dość liczny zasób środków z zakresu różnych elementów i różnych współczynników przebiegu formy dowodzi, że przejawów semantyczności możemy doszukiwać się we wszystkich strukturach dzieła bez względu na to, jaką spełniają rolę konstrukcyjną. Ważne w tym wypadku jest przede wszystkim zdanie sobie sprawy z różnorodności przejawów dynamiki wewnętrznej procesów energetycznych. To zróżnicowanie wiąże się ze specyficznością dzieła muzycznego, które pozwala, jak już zaznaczyłam, na bardziej szczegółowe wnikanie w procesy emocjonalne niż jest to możliwe w innych dziedzinach sztuki.

Stwierdzenie różnorodności przejawów dynamiki wewnętrznej, stanowiących wykładnik stanów emocjonalnych, prowadzi do segregacji materiału w przebiegu formy utworu. Praktycznie oznacza to wyszczególnienie jednolitych lub prawie jednolitych odcinków lub części w utworze pod względem jakości dynamiki wewnętrznej. Takie odcinki są przejawem i z o m o r f i z m u dynamicznego w procesach energetycznych. Niejednokrotnie izomorfizm procesów energetycznych pokrywa się z jednorodnością struktury formalnej, chociaż nie jest to stałym zjawiskiem. Niekiedy jednak struktury izomorficzne, a tym samym wyrazowo jednolite, mogą wykazywać kontrasty techniczne w swym przebiegu formalnym. Przekonywającym przykładem na izomorfizm pokrywający się ze strukturą formalną jest np. pierwsza część Ballady F-dur, gdzie

specyficzny typ dynamiki wewnętrznej, utrzymującej się jako konkretny wyraz w całym jej toku, odpowiada jednolitości formalnej. Co najwyżej można tam stwierdzić wahania w nasileniu oddziaływania dynamiki, znajdując natychmiast pokrycie w czynnikach formalnych. Potęgowanie środków konstrukcji nie zawsze musi być w takich wypadkach równoznaczne z pogłębieniem wyrazu. Niejednokrotnie jest odwrotnie i potęgowanie takie może prowadzić do jego osłabienia. Zjawisko takie spotykamy właśnie we wspomnianej Balladzie.

XVI PRZYKŁAD

Ballada F-dur, t. 34—40



Ze stanowiska energetyki harmonicznej w ogóle występuje tu pewnego rodzaju wzmocnienie, czego dowodem jest górnodominantowe odniesienie do paraleli dominanty dolnej. W stosunku zaś do dynamiki wewnętrznej, będącej źródłem idyllicznego charakteru rozpatrywanej części, ten środek harmoniczny reprezentuje bezwzględnie osłabienie pierwotnego jej nasilenia. Z powyższego wynika więc, że sama struktura formalna mało może nam powiedzieć o właściwościach wyrazowych środków kompozytorskich. Również rozprzestrzenienie się tematu pierwszego w Balladzie g-moll, aż do taktu 35, wyłączając oczywiście wprowadzający wstęp Largo, należy zaliczyć do struktur izomorficznych. W wypadku tym wystę-

puje jednak zupełnie wyraźnie rozbieżność pomiędzy przejawami dynamiki wewnętrznej, będącej tworem w zasadzie jednolitym, a strukturą formalną, wykazującą zróżnicowanie motywiczne. W związku z tym należy zwrócić uwagę na fakt niezmiernie ważny, mianowicie, że zmiany w doborze środków prowadzą do pogłębienia pierwotnego wyrazu. Staje się to wprawdzie przyczyną pewnego wewnętrznego zróżnicowania w natężeniu jakości dynamiki wewnętrznej, jednak w niczym nie osłabia zasadniczej postawy psychicznej kompozytora. Moment pogłębienia wyrazu w Balladzie g-moll występuje właśnie z chwilą wprowadzenia tego odcinka melodycznego, który był już przedmiotem naszych rozważań, przy czym w dalszym toku rozprzestrzeniania się tematu zmienia się jeszcze dalej struktura motywiczna, pogłębiając liryzm przebiegu, co znajduje konkretny swój wykładnik w opóźnieniach, nutach zamiennych, wyznaczniku dominanty górnej drugiego stopnia, przechodzącego na dominantę górną paraleli toniki. Naturalnie, w tym ostatnim przypadku źródło oddziaływania emocjonalnego nie tkwi w samym fakcie, że przed paralelą toniki wystąpiła jej dominanta górna, ale w tym, że została ona zastosowana po wyznaczniku dominanty górnej drugiego stopnia, tworząc złożone odniesienie funkcyjne, dające się badać przy pomocy metody wykrywającej parcjalność stosunków funkcyjnych. Nie potrzebuję dodawać, że proste badanie formy nie może w takich wypadkach doprowadzić do właściwego rozpoznania istoty samego utworu i znaczenia jego części. Bo cóż nam może powiedzieć o jakości utworu, o jego właściwościach wyrazowych i wartości estetycznej sam nagi fakt, że kompozytor posługuje się np. koordynacją zdań czterotaktowych i w związku z tym używa określonych środków harmonicznych i melodycznych. Niejednokrotnie analiza taka wyczerpuje się bardzo szybko i analityk tracąc grunt pod nogami chwyta się rzeczy zgoła fantastycznych, nie przynoszących nikomu żadnych korzyści. Tak np. w związku z interesującym nas odcinkiem Ballady g-moll Leichtentritt [5]) uważał, że najistotniejszą sprawą będzie dociekanie czy Chopin umieścił tam kreski taktowe należycie, czy też nie. Pomijam tu wadliwość poglądu co do meritum sprawy. Groźnym zjawiskiem jest natomiast fakt zajmowania się rzeczami, mającymi tylko pozornie

---

5) Op. cit. str. 5. Odnosi się to również do innych ballad Chopina.

związek z czynnością analityczną, stanowiąc wyraz czczego formalizmu.

Izomorfizm dynamiki wewnętrznej przejawia się również w całej końcowej części Preludium g-moll *(Presto con fuoco)*, mimo że w samym zakończeniu zmienia się tam struktura melodyczna w dość znaczny sposób, wykazując z jednej strony zastosowanie pochodów gamowych, z drugiej zaś nawiązując do materiału motywicznego pierwszego tematu. W tym wypadku chodzi przede wszystkim o atmosferę całości części, a nie o jej szczegóły. Stanowisko to pokrywa się z poglądem Lissy, że pewne stany uczuciowe mogą znaleźć swoje odbicie w dziele muzycznym tylko w sposób ogólny, naturalnie w oparciu o specyficzność tworzywa muzycznego. Ze swej strony jednak dodam, że różnice w strukturze i w doborze środków dotyczą tu, podobnie jak w poprzednich przykładach, jedynie jakości nasilenia procesu dynamiki wewnętrznej. Motyw, wzięty z tematu pierwszego, zostaje wtłoczony w przebieg o charakterze innym i tym samym nie może wpłynąć stanowczo na jego zmianę. Przeciwnie, motyw taki staje się źródłem uwydatnienia ogólnego nastawienia uczuciowego, co dzieje się na mocy kontrastu. Zresztą zachodzą tam pewne różnice w użyciu efektywnego brzmienia motywu *(f, ff)* i w traktowaniu agogicznym *(accelerando)*, co na pewno sprzyja włączeniu się do ogólnego tła emocjonalnego.

Najbardziej jednak wymownym przykładem na niepokrywanie się jednolitości procesu wewnętrzno-dynamicznego z jednolitością środków formalnych jest zakończenie Ballady As-dur:

XVII PRZYKŁAD

Ballada As-dur t. 216—239




8
Ped.
cresc
più mosso
(f)



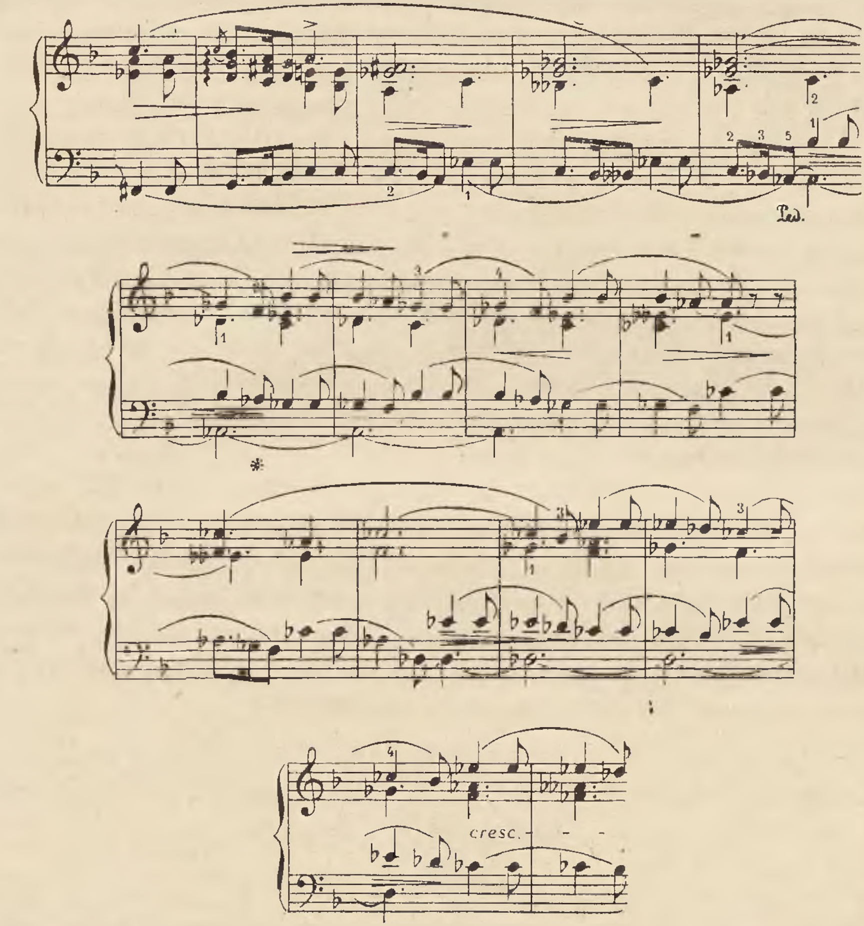
Ze stanowiska formalnego zostały tam zjednoczone ze sobą dwa różne ujęcia. Widoczne to jest już na pierwszy rzut oka. Początkowo Chopin operuje rytmiką opartą na ruchu ósemkowym, w ostatnich zaś taktach utworu wprowadza ruch szesnastkowy. Pod względem wyrazu emocjonalnego ten końcowy odcinek Ballady charakteryzuje wzmaganie się namiętności i pasji, z jaką przezwycięża kompozytor początkowo łagodny charakter tematu (tzn. na początku utworu). Celem jest tu pokonanie jego stabilizacyjnej roli tak, że w końcu ginie on z nadmiaru wyzwalającej się siły i potęgującego się ruchu *(cresc. — stretto — più mosso:* ruch szesnastkowy). W tym stanie rzeczy wspomniany ruch szesnastkowy nie tylko nie występuje jako wewnętrzny kontrast, ale jako doprowadzenie do końca przejawów energetycznych zapoczątkowanych poprzednio. Ruch szesnastkowy— to konkretny wyraz ostatecznego przezwyciężenia materiału tematycznego, to realny przejaw rozpylenia się w przestrzeni. Nie potrzeba chyba długo rozwodzić się nad tym, że właśnie ostatni pasaż, opierający się w zasadzie na elemencie harmonicznym, najlepiej ilu-

struje to zjawisko. Bez znaczenia jest fakt, że odcinek ten występował już poprzednio, i że posiada w toku utworu odmienne znaczenie wyrazowe i formalne. Nie zawsze ta sama struktura jest wykładnikiem tego samego wyrazu. Działa tu wszechmocne prawo relatywności potencji energetycznej środków w przebiegu formy. Z drugiej zaś strony odmienny środek techniczny podporządkowuje się niekiedy ogólnemu nastawieniu emocjonalnemu, co więcej — środek taki potęguje określony wyraz emocjonalny danej części utworu.

Jak wynika z naszych rozważań nad przejawami dynamiki wewnętrznej procesów energetycznych, temat jest wartością zmienną. Odnosi się to w większym jeszcze stopniu do struktur motywicznych, mogących stanowić podstawę do rozwijania pracy tematycznej i czynności wariacyjnych, które są w stanie całkowicie zmienić oblicze wyrazowe, energetyczne, a nawet znaczenie formalne struktur motywicznych. Toteż materiał tematyczny, wzięty jako zjawisko samo w sobie, nie zawsze musi być wykładnikiem tych samych przejawów dynamiki wewnętrznej i tym samym odbiciem identycznych stanów psychicznych. W ten sposób dochodzimy do poznania polimorficznych tworów energetycznych. Cechą ich jest wielokształtność wyrazowa danego przebiegu energetycznego, co znajduje swój realny odpowiednik w strukturach muzycznych. O polimorficzności procesów energetycznych nie może stanowić różnorodność w doborze materiału tematycznego, ponieważ materiał ten ulega energetycznym przemianom, chociaż zdarzają się również często wypadki, że strukturze polimorficznej towarzyszy taka różnorodność. Różnorodność tematyczna nie jest jednak zasadą. Bardzo przekonywający w tym zakresie materiał stanowi trzecia część Ballady F-dur. Jakkolwiek oparta ona jest w zasadzie na materiale tematycznym pierwszej części utworu, mimo to należy ją uważać za twór polimorficzny, gdzie zmienia się jakość dynamiki wewnętrznej kilkakrotnie. Chopin rozpoczyna część trzecią Ballady F-dur takim ujęciem materiału tematycznego, które pokrywa się pod względem swego wyrazu i tym samym dynamiki wewnętrznej z częścią początkową. W dalszym jednak jej toku, gdy przechodzi on na grunt pracy tematycznej, natychmiast zmienia się nastawienie kompozytora.

XVIII PRZYKŁAD

Ballada F-dur t. 94—108



Charakter idylliczny, sielski, staje się już w tym pierwszym nowym odcinku bardziej tajemniczy. Jednocześnie przebieg wykazuje w swym wyrazie cechy jakby przygnębienia. Ale czy przemiany te, opisane językiem potocznym, mogą pozostać tylko tajemnicą kompozytora, czy nie są one naukowo sprawdzalne? Bynajmniej. Możemy z łatwością zarejestrować nawet moment zmiany wewnętrznodynamicznej. W tym wypadku wybitną rolę odgrywa harmonika. Przerwanie ujścia górnodominantowego na skutek użycia akordu

$c+a+es+fis$ staje się oczywistym znakiem przemiany. Dawniejsza metoda analityczna przeszłaby nad tym zjawiskiem do porządku dziennego, traktując wspomniany akord jako odniesienie górnodominantowe do eliptycznej dominanty dolnej. Jaką wartość posiada pomocniczy środek elipsy w dociekaniach analitycznych przedstawił już Chomiński. W każdym razie wyznacznik dominanty górnej nie jest tu w stanie roztoczyć przed nami istotnych cech zjawiska, a więc zmiany uczuciowego nastawienia kompozytora, owego przygnębienia, jakie cechuje ten odcinek. Wszak wyznacznik górnodominantowy, aczkolwiek występuje w postaci akordu dominantowego septymowego, nie potrzebuje się koniecznie łączyć z takim wyrazem. Zmiana nastroju tkwi niewątpliwie w bardzo radykalnym przewekslowaniu ujścia górnodominantowego na odmienne tory. Chcąc stwierdzić na czym to polega, należało by wyjaśnić, jak daleko oddaliliśmy się od oczekiwanej toniki, innymi słowy prosty wyznacznik górnodominantowy domniemanej funkcji eliptycznej, która w rzeczywistości jest wyznacznikiem górnodominantowym trzeciego rzędu, trzeba by sprowadzić do postaci tonikalnej. Są jednakże struktury harmoniczne, nie dające się wyznaczyć tylko przy pomocy wyznaczników tonicznych na skutek wchłonięcia w siebie składników funkcji dominantowej. Z przypadkiem takim spotykamy się właśnie w interesującym nas połączeniu. Stąd więc wnikając w parcjalną treść wyznacznika trzeciego rzędu otrzymamy:

$$\left(D^{\not x}_{\not v}\right)^3 = \int^{\not x T} (D_{\not v})^2$$

Pozornie symbole te wyglądają na czystą spekulację papierową. Zastanówmy się jednak, co oznaczają one i jaki mają związek z nowym odcinkiem trzeciej części Ballady? Jak wykazuje treść parcjalna wyznacznika trzeciego rzędu, zostały tam zespolone dwa składniki zasadniczego wyznacznika funkcji toniki przy eliminacji jego dźwięku podstawowego oraz niekompletny wyznacznik dominanty dolnej drugiego rzędu. Zaburzenie energetyczne, jakie powstało na skutek wprowadzenia dwóch zasadniczych dźwięków dominanty dolnej drugiego rzędu, musiało spowodować całkowicie osłabienie toniki oraz stać się przyczyną odbicia jako wykładnika depresji psy-

chicznej. Ale na tym nie koniec. Ingerencja współczynników dominanty dolnej drugiego rzędu zadecydowała już o jakości dalszego przebiegu, otwierając drogę do odniesień wyższego rzędu, powstających na linii dolnodominantowej. Stąd podstawa harmoniczna *As-Des*, tworząca prosty stosunek górnodominantowo-toniczny, w rzeczywistości nie jest niczym innym jak wychyleniem w stronę odniesień dolnodominantowych (des^{+} jest D$_{\varnothing+}$). Oczywiście czynnikiem potęgującym działanie wyrazowe zastosowanych tam środków nie jest wyłącznie sama czysta akordyka, ale także wtórne zjawiska harmoniczne oraz korespondencja motywiczna, będąca jakby rodzajem imitacji, wreszcie specjalny koloryt, spowodowany wystąpieniem materiału motywicznego już obecnie w partiach obydwóch rąk.

W ten sposób wykazaliśmy, co jest realnym wykładnikiem zmian jakości procesów energetycznych przebiegu mimo użycia początkowego materiału motywicznego, posiadającego pierwotnie inny charakter. Można by tu jeszcze dodać, że praca tematyczna, która pozwala na wtłoczenie pierwotnej struktury motywicznej w nowe ujęcie melodyczne, odegrała również niemałą rolę, chociaż do przejawów pracy tematycznej zaliczyć należy również opisane czynności techniczne.

Nastawienie kompozytora w kierunku dokonywania zmian nastrojowych w dalszym odcinku części trzeciej Ballady doprowadza do większego dramatycznego wybuchu,

XIX PRZYKŁAD

Ballada F-dur, t. 108—115







który następnie przechodzi w wyraz heroiczny. Jeśli chodzi o związek z pierwowzorem, to materiał motywiczny, występujący w partii lewej ręki, jest świadectwem wykorzystania pierwotnego materiału motywicznego. A więc i w tym wypadku mamy do czynienia z pracą tematyczną. Źródło specyficznego wyrazu, występującego na początku odcinka, nie tkwi, jak poprzednio, w jakiejś radykalnej zmianie harmonicznej, ale w innych czynnikach. W pierwszym rzędzie musimy wymienić fakturę fortepianową, której zdwojenia oktawowe oraz zwarte akordy stają się świadectwem niemal nagłego spotęgowania siły, tj. efektywnego brzmienia. Ponadto dochodzi tu jeszcze postęp chromatyczny w partii prawej ręki, wnoszący ze sobą niemałe napięcie. Wszystko to razem wzięte odbywa się na tle *crescenda*, doprowadzającego przebieg aż do *ff*. Częściowa zmiana nastawienia, czyli przejście do charakteru o wyrazie heroicznym, opiera się już na czynniku harmonicznym współdziałającym oczywiście z melodyką. W tym wypadku zamiast jednorodnego tła, którego wykładnikiem jest akord septymowy zmniejszony, występuje już większe zróżnicowanie następstw akordowych o prostej budowie połączeń harmonicznych. W odniesieniu do punktu tonikalnego części trzeciej i w ogóle do całego utworu spostrzegamy tam podkreślenie funkcji

dolnodominantowej, kroczącej po linii stopniowego odbijania się od zasadniczej dominanty dolnej:

$$(b+d+f) < (es+g+b) < (as+c+es)$$
$$D+ \qquad (D+)^2 \qquad (D+)^3$$

Poruszony ostatnio szczegół daje nam znowu okazję do rozważań na temat potencji wyrazowej środków harmonicznych. W pierwszym odcinku stwierdziliśmy spadek w kierunku odniesień dolnodominantowych. Obecnie zauważyliśmy działanie tej samej siły, tj. odbicia dolnodominantowego. A jednak między tymi środkami, choć pochodzą one z tego samego źródła (bo powstają na tej samej linii odniesień funkcyjnych), zachodzi zasadnicza różnica w wyrazie emocjonalnym. W pierwszym wypadku wyczuwamy zupełnie wyraźnie jakąś depresję psychiczną, przygnębienie, podczas gdy w drugim coś zupełnie innego. I choć, uwzględniając inne elementy i czynniki, jak np. melodyka, dynamika, agogika i faktura fortepianowa, otrzymujemy bardzo poważny sprawdzian w kierunku wnikania w różnice emocjonalne, to jednak nie można na tej podstawie jeszcze sądzić, żeby element harmoniczny bez współdziałania z innymi elementami nie był tu w stanie wskazać na przyczyny powstawania różnic w formach dynamiki wewnętrznej procesów polimorficznych. Ujmując porzednio przebieg harmoniczny w sposób zupełnie ogólny, ograniczyliśmy się tylko do stwierdzenia w pierwszym odcinku odbicia dolnodominantowego. Gdy jednak zastanowimy się trochę głębiej nad strukturą harmoniczną tego odcinka, nie trudno będzie zauważyć, że nie mamy tam do czynienia z prostymi formami wyznaczników funkcyjnych dolnodominantowych, tak jak to ma miejsce w odcinku drugim. Są to formy podwójnodominantowe, w których wielką rolę odgrywają składniki mollowych wyznaczników dolnodominantowych. Z uwagi jednak na superpozycję tych składników można łatwo sprowadzić te następstwa harmoniczne do tworów o obliczu górnodominantowym tak, że w rzeczywistości występuje tam zestawienie ze sobą tworów akordowych pozostających względem siebie w stosunku górnodominantowym. Ta dość zawikłana struktura, przy współudziale wtórnych zjawisk harmonicznych, sprawia, że wyczuwamy tam niepewność, która mogła stać się bardzo pożytecznym środkiem zdolnym do wywołania specyficznego przygnębiającego nastroju. Inaczej natomiast wyglądają odbicia dolnodominantowe w odcinku drugim. Piony akordowe wystę-

pują tam zupełnie wyraźnie, dzięki czemu nie ma najmniejszej wątpliwości co do ich istotnego oblicza funkcyjnego. Takie niezmącone niczym odbicia dolnodominantowe, posiadające w sobie dużo jędrności, wnoszą ze sobą charakter heroicznego patosu. W ten sposób wytłumaczylibyśmy na podstawie samych środków harmonicznych zmiany wyrazowe zachodzące w polimorficznych procesach energetycznych. Podkreślamy jednak z całą stanowczością, że nie zawsze taka izolacja jednego elementu może doprowadzić do właściwego rozpoznania istoty rzeczy. W większości przypadków uwzględnienie współdziałania poszczególnych czynników staje się konieczne.

W dalszym toku części trzeciej występuje znowu zmiana w charakterze wyrazu. Tym razem jednak zachodzące tam zjawiska nie wymagają dokładnego opisu, ponieważ w zasadzie powtarza się tam ten sam proces energetyczny, co poprzednio, jedynie tylko przy zastosowaniu transpozycji miejscami dość swobodnej. W sumie część trzecia Ballady F-dur zmienia aż czterokrotnie swój wyraz emocjonalny mimo posługiwania się materiałem motywicznym wziętym z tematu. Natomiast część czwarta utworu stanowi bardzo pouczający przykład izomorfizmu energetycznego, mimo zawierania w sobie materiału tak różnorodnego, jakim jest motywika części pierwszej i drugiej utworu. Skoro praca tematyczna, posługująca się rozwijaniem i przekształcaniem stałego materiału melodycznego, prowadzi do procesów polimorficznych, to w wyższym stopniu zjawisko takie zachodzi przy czynnościach wariacyjnych. Toteż najkunsztowniejsza z ballad Chopina, mianowicie Ballada f-moll, opierająca się w wielkim stopniu na wykorzystaniu czynnika wariacyjnego, obfituje w przykłady procesów polimorficznych, wykorzystujących ten sam materiał tematyczny. Ponieważ utwór ten został uwzględniony w rozważaniach na innym miejscu i zjawiska wiążące się z interesującym nas zagadnieniem były już omówione, przeto ograniczymy się tylko do podania miejsc, gdzie bardzo wyraźnie występują przejawy polimorfizmu. Odnosi się to przede wszystkim do części t. 8—71 (—80) oraz t. 120—168. W pierwszym przypadku można stwierdzić dwa odrębne pod względem wyrazowym odcinki, w drugim zaś trzy.

W uzupełnieniu naszych rozważań o procesach polimorficznych należy dodać, że czasem trudno jest przeprowadzić zupełnie ściśle klasyfikację wyrazową przebiegu w toku pracy tematycznej. Odnosi się to do odcinka Ballady As-dur od t. 144 do t. 193, gdzie mimo

różnorodności środków, zwłaszcza pianistycznych i harmonicznych, nie zachodzi tak diametralna różnica wyrazowa jak poprzednio. Wszystko tam zależy od indywidualnego nastawienia słuchacza. Osobiście wyczuwam jedynie spotęgowanie wyrazu zapoczątkowanego poprzednio. Toteż chodzi tam raczej o spotęgowanie podstawowej dynamiki wewnętrznej niż o przejawy różnej jej jakości.

Obok procesów polimorficznych, opierających się na identycznym lub prawie identycznym materiale tematycznym i motywicznym, istnieją również procesy tego rodzaju, wykorzystujące różnorodny materiał melodyczny, harmoniczny itp. Jasne jest, że różnorodność materiału może wpływać w dość stanowczy sposób na wyraz emocjonalny przebiegu. Zazwyczaj mamy jednak wtedy do czynienia z dłuższymi odcinkami utworu. Wypływa to z podstawowych założeń konstrukcyjnych i wyrazowych dzieła muzycznego. Rzetelna praca kompozytorska rzadko bywa nastawiona na ciągłą zmianę w tematyce i motywice utworu. Wręcz przeciwnie, o wysokim kunszcie rzemiosła kompozytorskiego, o dyscyplinie technicznej świadczy wysnuwanie coraz to nowych możliwości z pozornie nawet dość prostej struktury tematycznej. Ma to poważne skutki dla przejawów emocjonalnych w dziele muzycznym. Rzadko ulegają one kalejdoskopowym zmianom, toteż utwór rozpada się na nieliczne tylko odcinki, które w przenośni można by nazwać obrazami stanów emocjonalnych, wykazujących przy zachowaniu swej podstawowej jakości różnorodność w natężeniu ich dynamiki wewnętrznej. Szerzej rozbudowane pod tym względem są formy cykliczne. Sprawa ta mało nas interesuje ze względu na to, że ballady posiadają formę jednoustępową.

W związku z polimorfizmem opartym na różnorodności materiału muzycznego wypływa sprawa *przebiegów cząstkowych i architektonicznych formy*. Przebiegi te pozostają w określonym stosunku do przejawów izomorfizmu i polimorfizmu procesów energetycznych. Otóż przy polimorfii opierającej się na różnorodności materiału muzycznego przebiegi architektoniczne pokrywają się z odcinkami wykazującymi tę samą jakość wewnętrznej dynamiki i tym samym posiadającymi jednolity wyraz emocjonalny. Natomiast przebiegi cząstkowe, które z natury rzeczy dotyczą już szczegółów konstrukcyjnych dzieła, mogą się wprawdzie zbiegać z przejawami izomorfizmu, ale, jak wykazały nasze rozważania, niejednokrotnie na pewien proces izomorficzny może się składać kilka przebiegów cząstkowych. Słowem istnieje tu dwojaka możliwość.

W pewnych wypadkach przebiegi cząstkowe schodzą się z procesami izomorficznymi, w innych zaś nie. Oczywiście analiza techniczna wkraczająca w drobne szczegóły formalne może wydzielić jeszcze szereg innych przebiegów cząstkowych w postaci okresów, zdań i fraz. W tej chwili analiza taka nie ma dla nas większego znaczenia. W niektórych jednak wypadkach, jak to już czyniliśmy, zachodzi potrzeba wnikania w szczegóły struktury, ale tylko wtedy gdy analiza jest potrzebna dla wykazania różnic w jakości dynamiki wewnętrznej i ewentualnie w przejawach jej różnego natężenia. Pragnąc wskazać na konkretnych przykładach jak powstają procesy polimorficzne, zbiegające się z przebiegami architektonicznymi, wystarczy wymienić Balladę g-moll. Takie odcinki utworu, jak przebiegi t. 7—35, 36—65, 67—94, 94—105, 106—125. 126—137. 138—165. 166—193, 194—207 i od 207 do końca, mają ważne znaczenie architektoniczne. Niemniej jednak jednocześnie reprezentują określone procesy energetyczne i tym samym posiadają odpowiedni wyraz emocjonalny. Muszę się przyznać, że nie jestem zwolenniczką schematyzacji przebiegu formy. Musimy pamiętać, że dzieło muzyczne jest dziełem sztuki i dlatego nie zawsze można przeprowadzić rozczłonkowanie dzieła w sposób zupełnie ścisły. Chodzi tu oczywiście o takie rozczłonkowanie, które odpowiadałoby jednocześnie określonym procesom energetycznym. Dlatego zastrzegam się, że nie wszystkie wyszczególnione przebiegi architektoniczne są nieskazitelnie jednolite w swoim obrębie pod względem jakości dynamiki wewnętrznej. Odnosi się to zwłaszcza do odcinka od t. 138 do 165, gdzie w jego toku zmienia się początkowy charakter i tym samym jakość energetyczna. Z lekkiego i pogodnego scherzanda przechodzi tam bowiem Chopin do potężnych wyładowań budzących niemal grozę, co jest wymownym świadectwem zmiany postawy uczuciowej i tym samym jakości wewnętrzno-dynamicznej. W tym wypadku wkroczenie w szczegóły przebiegu cząstkowego mogłoby doprowadzić do poznania, na czym polega ta przemiana uczuciowa i jakie towarzyszą jej środki techniczne. Mniej komplikacji natomiast nastręcza Ballada F-dur. Części tego utworu, z wyjątkiem trzeciej, pokrywającej się z przebiegami architektonicznymi, uzupełniają się równocześnie z procesami wewnętrzno-dynamicznymi. Można tam jedynie wskazać na zmiany w sile natężenia dynamiki wewnętrznej, jak to np. zachodzi w końcowym przebiegu części drugiej, gdzie nastąpił proces stopniowego osłabienia burzliwego jej charakteru. Podobnie i Ballady As-dur i f-moll zawierają części, będące przebiegami architektonicznymi, które w su-

mie tworzą twór polimorficzny. Szczególnie wyraźnie występuje to w pierwszym utworze między częściami t. 49—115 i 116—144. Mimo to należy jeszcze raz podkreślić, że już w Balladzie As-dur nie zawsze da się zupełnie jasno wykazać zbieżności pomiędzy architektonicznym rozczłonkowaniem, a procesami dynamiki wewnętrznej. Zjawisko to powstaje na skutek specyficznego rodzaju pracy tematycznej, która ma już wiele punktów stycznych z techniką wariacyjną. W większym jeszcze stopniu odnosi się to do Ballady f-moll, w której, jak już podkreślałam. czynnik wariacyjny staje się wprost czynnikiem formotwórczym

ROZDZIAŁ IV

O jedności wyrazu i formy w balladach Chopina

Ostatnie nasze rozważania doprowadziły do wykrycia bardzo interesujących szczegółów, dotyczących stosunku formy do wyrazu dzieła. Okazało się bowiem, że jakość procesów energetycznych, występująca pod postacią izomorfizmu i polimorfizmu dynamicznego, pozostaje w określonym stosunku do formy utworu, zwłaszcza do jej przebiegów cząstkowych i architektonicznych. Ponieważ sprawa ta została dopiero z lekka poruszona, przeto wymaga bliższego rozpatrzenia. Chodzi tu o te wykładniki stylu ballad Chopina, które tkwią we właściwościach formalnych i technicznych utworu, występujących jako podstawa dla realnego przejawienia się jego cech emocjonalnych.

Pod względem doboru środków formalnych wykazują ballady Chopina wielką różnorodność, świadczącą o bogactwie zasobów tego rodzaju. Spotykamy tam takie podstawowe zasady kształtowania, jak s t r u k t u r ę o k r e s o w ą i e w o l u c y j n ą. Ta druga struktura, jako nadzwyczaj bogata w środki techniczne, obejmuje zarówno czynniki prostego rozwijania jak również pracę tematyczną oraz czynnik wariacyjny. Już to ogólnikowe wyszczególnienie świadczy, że w balladach krzyżują się najrozmaitsze środki formalne, którymi posługuje się Chopin w innych swych dziełach. Jak wiadomo, budowa okresowa jest czynnikiem podstawowym przede wszystkim dla jego liryki fortepianowej, występującej głównie pod postacią utworów miniaturowych. W pierwszym rzędzie wymienić należało by tu

nokturny oraz formy taneczne, chociaż stosunek tych ostatnich do przejawów występujących w balladach jest luźny. Ze względu na przejawy prostego rozwijania spotykamy się ze zjawiskami zachodzącymi w takich formach, jak preludia, etiudy i impromptus. Praca tematyczna łączy ballady Chopina z jego sonatami i koncertami, zaś aktywność czynnika wariacyjnego z jego utworami wariacyjnymi. Wyszczególnienie tych zjawisk nie może jeszcze pozwolić na zdanie sobie sprawy z tego, jakie znaczenie posiadają powyższe środki formalne i jak są one ze sobą skoordynowane, a co najważniejsze, niczego nie mówi o ich możliwościach wyrazowych. Toteż kolejnym zadaniem niniejszej pracy będzie zwrócenie uwagi na te zagadnienia.

W każdej balladzie Chopina spotykamy się z przejawami budowy okresowej. Niekiedy cała część utworu, a zatem przebieg mający znaczenie architektoniczne, opiera się na strukturze okresowej. Wybitny przykład tworzy w tym wypadku pierwsza część Ballady F-dur. Spotykamy się tam z regularnie pulsującymi współczynnikami budowy okresowej, występującymi pod postacią poprzednika i następnika. Prostota jest w tym utworze tak daleko posunięta, że przeciwieństwo energetyczne poprzednika i następnika nie prowadzi do żadnych nowych posunięć na gruncie faktury fortepianowej, wyrazu linii melodycznej, a nawet doboru środków harmonicznych. Z powyższego wynikało by więc, że takie słabe urozmaicenie musi powodować jednostajność wyrazu, co mógłby ktoś poczytywać za przejaw monotonii. Zjawisko to łączy się jednak z przejawami dynamiki wewnętrznej tej części Ballady, z jej energetycznym izomorfizmem. Właśnie dzięki ograniczeniu w stosowaniu środków uzyskuje Chopin specyficzny charakter o wyrazie idyllicznym. A zatem doborem środków rządzi tam nastawienie kompozytora w kierunku osiągnięcia zamierzonego wyrazu. Jest to bezsprzecznie nastawienie diametralnie różne od nastawienia w kierunku wnikania w możliwości konstrukcyjne przebiegu jako celu samego w sobie. Chopin rezygnuje nawet w tym wypadku z kunsztownych środków faktury fortepianowej i doprowadza jej prostotę niemal do ostatecznych granic. Dlatego też analiza, która jest poświęcona wyłącznie przedstawieniu cech formalnych przebiegu, niczego istotnego nie może powiedzieć o właściwych cechach danej części utworu.

Z przejawami dobrze zarysowanej budowy okresowej spotykamy się również w Balladzie f-moll, tj. w jej odcinku t. 8—57.

Wprawdzie poszczególne frazy są tam oddzielone pauzami niekiedy dość długimi, jednakże śpiewny charakter melodyki oraz powstające wyraźne stosunki pomiędzy odcinkami melodycznymi, charakterystyczne dla relacji pomiędzy poprzednikiem a następnikiem, nie nasuwają żadnych wątpliwości co do istotnych cech samej struktury. Wspomniana linia melodyczna świadczy o niewątpliwym wpływie takiego podstawowego rodzaju liryki fortepianowej, jakim są nokturny. Toteż część ta wykazuje jednocześnie wyraźnie przejawiające się cechy emocjonalne. Również w Balladzie As-dur spostrzegamy przejawy budowy okresowej, czego świadectwem jest już sam początek utworu.

XX PRZYKŁAD

Ballada As-dur, t. 1—8



Poza stwierdzeniem, że w tym wypadku zachodzi struktura okresowa, sam fakt rozczłonkowania na dwa zdania czterotaktowe nic więcej nie mówi. Natomiast rzeczą o wiele ważniejszą z naszego punktu widzenia jest charakter tego okresu, świadczący o specyficzności tematyki Ballady As-dur. Jego melodyka wykazuje bowiem cechy epickie, jakby opowiadające, narracyjne. Można tu przeto mówić o balladowym „tonie" tematyki. Podobną cechę wykazuje wstęp *Largo* Ballady g-moll, chociaż nie jest on strukturą okresową. Nie można tam stwierdzić przeciwieństw charakterystycznych dla współczynników budowy okresowej. Wstęp ten dopiero prowadzi do budowy okresowej, rozwijającej się jednak już na innej

płaszczyźnie. W ogóle początek Ballady g-moll reprezentuje już strukturę bardziej złożoną.

XXI PRZYKŁAD

Ballada g-moll, t. 1—9



Rozwiązanie powstałych tam napięć dokonuje się dopiero z chwilą pojawienia się czołowego motywu tematu. Wprawdzie sam temat ostatecznie można by sprowadzić do budowy okresowej ze względu na występujące tam cezury i charakter melodyki, nacechowany prawdziwym liryzmem, niemniej jednak będzie to już struktura szerzej rozbudowana. Okresowość, względnie współczynniki budowy okresowej rozwijają się tam już na szerszej płaszczyźnie, powodując powstawanie budowy wyższego rzędu. Już w pracy o Impromptus Chopina wykazałam, na czym polega taka budowa. Trzyczęściowość przebiegu w pierwszym temacie Ballady g-moll dokonuje się na płaszczyźnie przejawów energetycznych, nie pokrywających się z trzyczęściowością typu A B A. O doborze środków zadecydowało w tym wypadku wyłącznie nastawienie psychiczne kompozytora, a nie z góry powzięty prosty plan. Wzmożone napięcie,

zachodzące w t. 21—28 i łączące się jednocześnie z pogłębieniem wyrazu lirycznego, nie zostaje tam przezwyciężone przez powrót pierwotnego materiału, ale przez slępianie dynamiki wewnętrznej w ostatnio pojawiającej się frazie, co znajduje swoje realne odbicie w doprowadzeniu jej do rozpłynięcia się w ornamentalnym pasażu i w zwrocie zakończeniowym. Tu właśnie dochodzimy do sedna rzeczy. Twierdzenie, że odprężenie dokonuje się poprzez przejawy wewnętrznych procesów dynamicznych, a nie sięga po środki stereotypowe, nie jest bynajmniej spekulacją myślową, lecz znajduje potwierdzenie w środkach konstrukcji. Prowadzi to do rezygnacji z utartych norm na rzecz uzyskania takiego wyrazu kompozycji, jaki był potrzebny w danym momencie kompozytorowi.

W rozważaniach tych nie chodzi nam zupełnie o wyczerpanie materiału, tj. o podanie wszystkich przykładów na poszczególne rodzaje struktur okresowych. Celem naszym jest tylko wytypowanie pewnych zjawisk głównych, do których dadzą się sprowadzić podobne zjawiska. Tak więc np. drugi, kantylenowy temat Ballady g-moll należy w zasadzie jako środek wyrazowy do typu pokrewnego z opisanym tematem Ballady f-moll. Poza tym do struktury okresowej można także sprowadzić temat o charakterze tanecznym z Ballady As-dur. Zwrócenie uwagi na taneczny charakter tematu tłumaczy jednocześnie jego wyraz emocjonalny, wnoszący do utworu dużo pogody. Tak samo drugi temat w Balladzie f-moll (od t. 80—99), występujący w postaci epizodu, wykazuje cechy struktury okresowej — i to zarówno ze względu na zachodzące tam przeciwstawienia energetyczne (powtarzam „przeciwstawienia energetyczne“, a nie właściwości rozmiarowe jego współczynników) jak i rysunek linii melodycznej — zwłaszcza w wariacyjnym jego opracowaniu (od t. 169).

Niekiedy dość proste rozczłonkowanie o właściwościach symetrycznych daje podstawę do zakwalifikowania danej struktury do budowy okresowej. Jednakże wyraz przebiegu sprzeciwia się interpretacji danej struktury w znaczeniu budowy okresowej. Ze zjawiskiem takim spotykamy się w Balladzie As-dur. Cały odcinek tego utworu po zakończeniu pierwszego okresu, aż do t. 36 jest miejscem potęgowania się dramatycznego wyrazu tej części. Kompozytor zrywa tam zupełnie świadomie z wszelkim liryzmem. Melodyka operuje motywami o krótkim oddechu, co w końcu doprowadza do opisanych już wybuchów dynamicznych.

15*

Nasze rozważania dotyczące budowy okresowej, wymagają jeszcze krótkiego uzupełnienia. W poprzednim rozdziale nie dość jasno przedstawiliśmy stosunek przebiegów cząstkowych do procesów dynamiki wewnętrznej. Określenie „przebieg cząstkowy" jest niewątpliwie określeniem ogólnym. Nie powinno to jednak sprawiać większych trudności z tego powodu, że do przebiegów cząstkowych zaliczymy takie współczynniki formy okresowej, jak poprzednik i następnik oraz twory bardziej złożone, decydujące o formie okresowej wyższego rzędu, gdzie poszczególne już okresy stają się współczynnikami budowy szerzej rozwiniętej. Zachodzi więc obecnie pytanie, jakie to ma znaczenie dla procesów energetycznych, w szczególności dla jakości dynamiki wewnętrznej. Otóż gdyby w obrębie struktury okresowej, bez względu na to czy występuje ona w postaci najprostszej, czy bardziej rozwiniętej, zachodziły zasadnicze zmiany w jakości dynamiki wewnętrznej, to nasuwałaby się potrzeba szczegółowego rozpatrzenia procesów cząstkowych. W naszym jednak przypadku jesteśmy w tym szczęśliwym położeniu, że struktura okresowa bez względu na jej rozbudowanie reprezentuje zawsze określoną jakość dynamiki wewnętrznej, a tym samym decyduje o jednolitości wyrazu jej przebiegu. Jednolitość w jakości dynamiki wewnętrznej tworów okresowych sprawia, że mamy tam do czynienia z pewnymi obrazami nastrojowymi. Określenia „obraz" używamy naturalnie w przenośni, bowiem muzyka operuje materiałem przejawiającym swoją moc wyrazową w czasie. Z tego wynika jeszcze jedna właściwość, o czym już niejednokrotnie wspominaliśmy, że nawet w jakościowo jednolitym wyrazie przebiegu okresowego spotykamy się z pewną skalą odcieni nastroju.

Kantylenowy charakter melodyki części okresowych ballad zadecydował o ich lirycznym charakterze. Podobnie na specyficzności wyrazu zaważyły inne środki, mianowicie figuracja, będąca pierwszym środkiem t e c h n i k i r o z w i j a n i a. Oczywiście nie wszystkie środki figuracyjne mają tę samą siłę wyrazową. Zależnie od upostaciowania czynnika figuracyjnego, dokonywającego się przy pomocy faktury fortepianowej i takich elementów, jak agogika, dynamika i harmonika, dana część utworu otrzymuje odpowiedni wyraz. Obraca się on w takich przeciwnościach, których skala sięga od gwałtownego wzburzenia do lekkiego, perlistego i powiewnego ruchu. Różnice te reprezentują bardzo odległe w swym wyrazie stany emocjonalne. Figuracyjne części w Balladzie F-dur są tak wymowne pod względem wyrazowym, że posłużyły one interpre-

tatorom tego utworu do doszukiwania się tam ilustracji pewnej ballady Mickiewicza. Wspominamy o tym nie dlatego, że interpretację tę uważamy za uzasadnioną. Chodzi tu o rzecz inną, niezmiernej wagi. Liczne usiłowania wiązania tego utworu z konkretną fabułą dowodzą niezaprzeczalnie wielkiego ładunku emocjonalnego, jakim odznaczają się jego części. Pod względem konstrukcyjnym zachodzi tam dwojakiego rodzaju figuracja. W pierwszym odcinku części drugiej występuje figuracja harmoniczna, w drugim zaś opiera się na czynniku melodycznym. Ale czy sama figuracja harmoniczna, jako typ pewnej techniki, mogłaby stać się wykładnikiem określonego nastroju? Napewno nie. Burzliwość charakteru przebiegu figuracyjnego jest uwarunkowana fakturą fortepianową, wielu zdwojeniami w tercjach, sekstach i kwintach.

XXII PRZYKŁAD

Ballada F-dur, t. 47—52



Ten szczegół fakturalny jest tu tak głęboki, że dla przekonania się gdzie tkwi tajemnica wyrazu dramatycznego, należy sięgnąć aż do aplikatury. To bynajmniej nie przypadek, że już w pierwszym takcie wprowadza Chopin zdwojenie tercjowe na każdej czwartej szesnastce. Z punktu widzenia budowy taktu i jego rodzaju zdwojenia te są nawet nielogiczne. Szczegół ten jednak nie jest ważny. O miejscu zdwojenia zadecydowała dogodność ich wprowadzenia w szybkim ruchu, tj. w pasażu szesnastkowym mknącym w dół w tempie *Presto con fuoco*, co umożliwia wydobycie z tworzywa muzycznego maksimum ekspresji. To samo odnosi się do aplikatury drugiego taktu, tak bardzo ważnego w potęgowaniu siły, a zawdzięczającemu swoje działanie właśnie szybkiej zmianie palców 1 na $\frac{2}{5}$. Do tych szczegółów dołączają się jeszcze zdwojenia oktawowe w lewej ręce, przesuwające się szybko z niskiego rejestru w zwyż. Faktura fortepianowa jest więc środkiem służącym do należytego wykorzystania również innych czynników niż dynamika i agogika. Ułatwia ona działanie tamtych.

Wielką siłę wyrazu posiada również element harmoniczny na tle działającego czynnika ewolucyjnego. Pozornie mogło by się wydawać, że tak prosty środek, jakim jest trójdźwięk prowadzący toniki, nie jest w stanie wywołać wrażenia grozy. Tymczasem przejście tego rodzaju, jakie spostrzegamy w kolejnym przykładzie,

XXIII PRZYKŁAD

Ballada F-dur, t. 54—55



jest dowodem, że przy odpowiednim umiejscowieniu środków, tzn. przy właściwym ich podaniu przy pomocy faktury fortepianowej, akord ten działa jakby jakiś krzyk.

Skoro mowa o harmonice, to nie można również pominąć czynnika melodycznego. Nasza uwaga, że zdwojenia aktawowe występują w szybkim ruchu do góry, nie mówi jeszcze wszystkiego. Odcinki melodyczne, zachodzące w lewej ręce, zawdzięczają swoje emocjonalne działanie intensywności prądu ruchowego linii. Początkowo występują one w postaci luźnych motywów, będących jakby potężnymi uderzeniami. W dalszym zaś toku zataczają coraz to szersze kręgi, a nie doznając właściwego ujścia, zaokrąglenia charakterystycznego np. dla melodyki okresowej, przerywają się nagle i budzą przerażenie. W drugim odcinku omawianej części Ballady F-dur zachodzi zmiana materiału motywicznego i figuracji. Ale czy oznacza to może zmianę nastawienia wyrazowego? Ogólna jakość procesu dynamicznego nie zmienia się. Zmianie ulega jedynie jego siła działania. Tam następuje dalsze potęgowanie wzburzenia, a dokonuje się to również przy pomocy harmoniki, figuracji oraz innych czynników melodycznych. Wzmaganie się siły znajduje oparcie w progresjach stanowiących właściwie nawarstwienia. Wewnętrzna struktura członów nawarstwienia nie przedstawia sobą nic szczególnego, opierając się na prostym stosunku dominanty górnej do swego ujścia tonikalnego. Ale Chopin zdawał sobie sprawę, że nie jest tu ważna wewnętrzna struktura członu, lecz stosunek zachodzący pomiędzy członami. Wyraża się on w następstwie akordów postępujących krokami tercji małej:

$$(a + cis + e + g) < (c + e + g + b) < (es + g + b + des)$$

co znajduje ujście na akordzie *fes + as + es*, będącym punktem kulminacyjnym przebiegu.

XXIV PRZYKŁAD

Ballada F-dur, t. 63—69







Szkolna nauka harmonii załatwia się z zachodzącymi tu zjawiskami bardzo łatwo. Posługuje się ona wykrętnym określeniem „pokrewieństwo tercjowe", nie mając żadnego innego pod ręką dla pokonania nasuwających się tu trudności w rozpoznaniu przyczyn istotnego działania wyrazowego takich następstw harmonicznych. Niewiele tu nawet pomoże uchwycenie samego momentu przejścia, opierającego się na podobnym stosunku jak poprzednio, z tą tylko różnicą, że ujście tonikalne zostało zabarwione przy pomocy septymy małej, wskutek czego powstał nowy akord dominantseptymowy. Pochodzi to stąd, że działanie wyrazowe rozbudowanej progresji, czyli nawarstwienia, opiera się na wyzwalającej się energii z poszczególnych warstw jako całości. Dlatego niezmiernie interesujące będzie stwierdzenie, w jakim stosunku pozostają do siebie te całości, krótko mówiąc, jaka to energia wyzwala się z podanych wyżej akordów. Badając ogólnie ten postęp otrzymamy:

$$D_1^{+} \quad D_1^{\varnothing +} \quad D_1^{\varnothing\varnothing +}$$

Podczas gdy dawniejsza analiza ograniczała się do stwierdzenia, że w takich wypadkach następuje transpozycja pewnego „wzoru" na inne stopnie, my wskazujemy na potęgowanie się siły wyznacznika dominanty górnej w określonym kierunku. Proces tego

potęgowania jest tu zupełnie dobrze widoczny. Gdy przyjmiemy za miarę podstawową siłę działania zasadniczego wyznacznika dominanty górnej[6]), oznaczając go symbolicznie jako δ, to już w następnym członie nawarstwienia siła ta będzie większa o wartość $\delta^{\emptyset +}$ w trzecim zaś o $\delta^{\emptyset\emptyset +}$. Na tym jednak nie wyczerpują się możliwości pomiarów energii harmonicznej. Żeby zdać sobie sprawę z jakości tej energii, należy pamiętać, że działanie każdej funkcji może być trojakie w zależności od jakości odniesień funkcyjnych, tzn. od tego, na jakiej linii odniesień funkcje te powstają. W pierwszym przypadku mogą to być odniesienia, dokonywające się po linii stosunków górnodominantowych między sobą, a więc $D^{+}(D^{+})^{2}(D^{+})^{3}$ itd. W drugim przypadku zaś będziemy mieli do czynienia z odniesieniami rozwijającymi się po linii zależności paralelnych, co ma właśnie miejsce w interesującym nas nawarstwieniu Ballady F-dur Chopina, wreszcie trzeci rodzaj odniesień tworzą odniesienia akordów prowadzących, np. $\not{D}^{+}\not{D}^{+}$ itd. Nie wchodząc głębiej w szczegóły tych środków, ograniczymy się do stwierdzenia, że zachodząca w naszym wypadku zależność górnodominantowa, rozwijająca się po linii odniesień paralelnych, ma wiele wspólnego w swoim działaniu z charakterystyczną cechą odbicia wyznaczników dolnodominatowych[7]). W tym momencie właśnie otwiera się przed nami droga do transformacji strony technicznej środków harmonicznych na ich wartość wyrazową. Potęgowanie się odbicia jest w naszym wypadku wzrastaniem wzburzenia. Wzburzenie to zwiększa się stopniowo i daje się dokładnie wymierzyć przy pomocy podanych wyżej miar.

I ostatni akord przebiegu pozostaje w ścisłej zależności od procesu nawarstwienia. Ten czterodźwięk prowadzący, wykorzystujący współbrzmienie septymy wielkiej, staje się logicznym następstwem wzmagających się napięć jako ich punkt kulminacyjny. W tym wypadku nie tyle ważne jest samo oblicze funkcyjne tego akordu, ile jego wartość brzmieniowa. Ponieważ poprzednio podstawą brzmieniową dla następstw harmonicznych był akord dominant-

---

[6]) Opieram się w tym wypadku na wynikach badań J. M. Chomińskiego.

[7]) Udowodnił to Chomiński w tomie II nieogłoszonej jeszcze „Harmonii".

septymowy, to idąc po tej linii niemożliwe już było dalsze potęgowanie. Stąd wynika uzasadnienie użycia czterodźwięku prowadzącego.

W związku z omówionym odcinkiem drugiej części Ballady F-dur poznaliśmy, w jaki sposób działa czynnik ewolucyjny. Traktując to zagadnienie ze stanowiska czysto technicznego w oparciu o strukturę motywiczną, mógłby ktoś wysunąć zastrzeżenie, czy w odcinku tym zachodzi rzeczywiście konsekwentne rozwijanie. Zastrzeżenie takie byłoby niewątpliwie słuszne. W opisanym odcinku znajdujemy bowiem dwie fazy przebiegu, różniące się strukturą motywiczną i nawet harmoniczną. Oparcie się jednak wyłącznie tylko na cechach zewnętrznych nie pozwoliłoby rozpoznać jednolitości przebiegu, którą wyczuwamy w naszym doświadczeniu, w obcowaniu z tym dziełem. Mimo pozornych trudności zagadnienie to daje się wyjaśnić. Wystarczy tylko rozpatrzyć je na szerszej płaszczyźnie, tzn. na płaszczyźnie strony energetycznej przebiegu, jego dynamiki wewnętrznej. Ogólnym tłem technicznym dla powstania specyficznego charakteru jest tam niewątpliwie figuracja bez względu na jej rodzaj. Ruch figuracji staje się siłą wszechogarniającą i stapiającą przebieg w jednolitą całość. Inne natomiast czynniki, jak np. harmonika, uzupełniają działanie figuracji, przyczyniając się do jaśniejszego podkreślenia zamierzonego wyrazu. W taki sposób wyraz przebiegu stapia się z przebiegiem formy, tworząc nierozerwalną jedność. Wszystko tam daje się badać aż do najdrobniejszych szczegółów, oczywiście pod warunkiem, że nie będzie to analiza w znaczeniu dawniejszym, że nie będzie to jedynie powierzchowna rejestracja zastosowanych przez kompozytora środków. W takich wypadkach najskrupulatniejsze nawet wyliczanie wszystkich akordów i najdrobniejszych nutek mało pomoże.

Do podobnej kategorii przejawów energetycznych należą końcowe części Ballad g-moll, F-dur i f-moll. Znajdziemy tam oczywiście wiele szczegółów świadczących o odmiennym podejściu technicznym i formalnym, co ma również wpływ na proces kształtowania się szczegółów dynamiki wewnętrznej. Nasze poprzednie szczegółowe rozpatrzenie pewnego odcinka części drugiej Ballady F-dur wystarcza dla zdania sobie sprawy, na czym te różnice polegają. Toteż w pracy niniejszej zrezygnujemy z dalszych szczegółowych rozważań w tym kierunku. Bardziej interesującym natomiast zagadnieniem jest użycie figuracji dla celów k s z t a ł t o w a n i a w a r i a c y j n e g o, pozostającego również w związku z techniką ewo-

lucyjną. Z przypadkiem takim spotykamy się przy wariacyjnym powtórzeniu drugiego tematu w Balladzie f-moll (t. 169).

W dotychczasowych pracach analitycznych głównym celem było wykazanie jednolitości formy wariacyjnej, co praktycznie sprowadzało się do wyszukiwania tematu lub jego szczątków w poszczególnych odmianach, czyli opracowaniach wariacyjnych. Dla naszego tematu natomiast ważne jest przede wszystkim uchwycenie, w jaki sposób wpływa technika wariacyjna na wyraz formy w jej ogólnym ujęciu, a także i w szczegółach. Dla poznania istotnego charakteru dzieła, jego wartości emocjonalnych i tym samym estetycznych dociekanie takie posiada wielkie znaczenie. Znaczenie to roztacza się również i na poznanie samej formy, ponieważ sam nagi fakt, że kompozytor użył takiego a nie innego zwrotu melodycznego z tematu i skoordynował go na przykład z pewnymi środkami towarzyszenia harmonicznego, mówi jeszcze bardzo mało o istocie formy. Żeby się o tym przekonać, wystarczy zapoznać się już w sposób bardzo ogólny z drugim tematem Ballady f-moll w jej postaci pierwszej i drugiej.

Obie postacie reprezentują dwie różne wartości wyrazowe. Przy pierwszym wystąpieniu temat ma wyraz poważny, stając się świadectwem jakby zamyślenia się, zadumy, co szczególnie uwydatnia się w zestawieniu z poprzedzającym go odcinkiem utworu. Za drugim razem cechuje go lekkość i pogoda. Ponieważ nie działa on sam swymi wartościami wyrazowymi, ale poprzez czynniki z nim współdziałające, więc nie trudno zorientować się, że właśnie na ową lekkość *(leggiero)* wpłynęła w zasadniczy sposób figuracja. Dążenie kompozytora do nadania tematowi specyficznego wyrazu wpłynęło na sposób jego traktowania, na sposób wybrania z niego materiału motywicznego i środków harmonicznych, nie mówiąc już o fakturze fortepianowej, która jest także czynnikiem decydującym. Na tym jednakże nie wyczerpuje się zagadnienie. Z łatwością przecież mógłby ktoś postawić pytanie, dlaczego w tym miejscu traktuje Chopin materiał tematyczny w ten a nie w inny sposób? I tu właśnie wkraczamy znowu w zagadnienie jedności formy i wyrazu utworu. Podobnie jak we wszystkich dziedzinach naszego życia, tak samo i w muzyce, na gruncie kompozycji, wszystkie zjawiska pozostają względem siebie w zależności, a z niej wypływają poważne konsekwencje dla kierunku rozwoju dzieła w jego przebiegu. Otóż sposób upostaciowania tematu byłby niewytłumaczalny, gdybyśmy nie uwzględnili poprzedzającego go odcinka w utworze. Tam

właśnie rozpoczął się proces transformacji tematu pierwszego na twór lekki, powiewny, przy pomocy środków techniki ornamentalnej i został doprowadzony aż do zniszczenia substancji tematycznej przez czynnik figuracyjny. W miarę tego rozwoju zwiększa się siła działania czynnika figuracyjnego w określonym kierunku, tzn. w kierunku lekkiego ruchu. Ta czynność techniczna, mająca jasne znaczenie wyrazowe, zadecydowała również o zabiegach konstrukcyjnych, dokonywanych na materiale tematu drugiego. Przygotowała go i nadała mu sens formalny. Z chwilą gdy nastąpiło rozpylenie materiału tematu pierwszego, wówczas jako restytucja siły formalnej zjawia się temat drugi. Początkowy jednak charakter został zachowany dla jednolitości formy i stał się w dalszym przebiegu okazją dla podkreślenia momentów kantylenowych w strukturze tematu drugiego.

O innym rodzaju czynnika figuracyjnego, wiążącego się z techniką polifoniczną, była już mowa. Mimochodem wspomnieliśmy również o działaniu figuracji w Balladzie As-dur, gdzie rozdrobnienie wartości rytmicznych przyczynia się do pogłębienia wyrazu tematu drugiego. Jeszcze raz podkreślam, że w tym wypadku należało by raczej przyjąć tę samą jakość dynamiki wewnętrznej, w której przejawiły się tylko różnice w natężeniu jej oddziaływania.

Przy sposobności omawiania trzeciej części Ballady F-dur spotkaliśmy się z przejawami p r a c y t e m a t y c z n e j, co dało nam okazję do stwierdzenia, że ten sam materiał tematyczny może mieć różne właściwości wyrazowe. W związku z tym przekonaliśmy się, że jednolitość tematyczna nie prowadzi do jednolitości energetycznej, że części utworu, będące wykładnikiem pracy tematycznej, są tam ze stanowiska procesów ich dynamiki wewnętrznej tworami polimorficznymi. Zagadnienia pracy tematycznej nie można jednak ograniczyć tylko do tego jednego przypadku, nie można przede wszystkim na tej podstawie dojść do jednoznacznego uogólnienia zjawisk w tym zakresie. Zasadniczo kwestią pracy tematycznej zajmujemy się już od dłuższego czasu, aczkolwiek nie używaliśmy tego terminu w szerszym zakresie. Pochodzi to stąd, że dotychczas nie zostało dokładnie sprecyzowane, co wchodzi w zakres pracy tematycznej i, zdaje się, sprecyzowanie takie nie zawsze jest możliwe. Gdybyśmy np. do pracy tematycznej zaliczyli te poczynania kompozytorskie, które zauważyliśmy w Balladzie f-moll i które zaliczyliśmy do kategorii przeobrażeń wariacyjnych, nie popełnilibyśmy zbyt wielkiego błędu. Odnosi się to przede wszystkim do części

utworu posługującej się środkami techniki polifonicznej. Stwierdzone tam jednak przeobrażenia energetyczne materiału tematycznego prowadzą do tego samego wniosku, co część druga Ballady F-dur, tzn., że w toku pracy tematycznej, bez względu na jednolitość materiału tematycznego, powstają twory polimorficzne pod względem swej dynamiki wewnętrznej. Gdy uwzględnimy natomiast Balladę As-dur, przekonamy się, że nie zawsze praca tematyczna musi prowadzić do przeobrażeń energetycznych na większą skalę, wobec czego, jak już wiemy, ogólna postawa dynamiki wewnętrznej, mimo rozbudowy materiału tematycznego, zostaje w zasadzie zachowana, a spotęgowaniu ulega tylko natężenie oddziaływania specyficznej jej jakości. Poruszona już kilkakrotnie ta sprawa nie jest dla nas w tej chwili rzeczą najważniejszą. Ważny staje się tu natomiast fakt, że inny temat Ballady (pierwszy) dostosowuje się do ogólnego podłoża dynamicznego i wchodzi integralnie do procesu energetycznego przebiegu. Podobne zjawisko syntetyzacji materiału zachodzi ponadto w Balladzie f-moll, gdzie (t. 129) po przemianowaniu energetycznym materiału tematu pierwszego zjawia się wstęp do tego utworu, wchłonięty całkowicie przez panującą w tym miejscu dynamikę wewnętrzną przebiegu. Przykłady te są zapewne wystarczające dla wykazania, że w pracy tematycznej spotyka się również transformacja różnorodnego materiału w przebiegi izomorficzne pod względem dynamiki wewnętrznej. Zjawisko to jest bardzo ważne dla właściwego rozpoznania przebiegu formalnego. Zdanie sobie sprawy z przejawów energetycznych zabezpiecza przed niewłaściwą interpretacją formy.

Niestety prawie wszystkie analizy dzieł Chopina ograniczają się tylko do rejestrowania ich cech zewnętrznych, co w konsekwencji musi prowadzić do formalistycznej schematyzacji przebiegu, stojącej niejednokrotnie w jaskrawej sprzeczności z odczuwaniem dzieł. Na tej podstawie dopatrywano się formy sonatowej w Balladzie g-moll [8]). Do takiego twierdzenia wystarczył fakt, że występuje tam następstwo dwóch różnych tematów, rodzaj przetworzenia oraz ich powrót. Gdyby Leichtentritt zastanowił się chociażby nad stosunkiem przebiegu formy do podstaw tonalnych utworu, napewno nie przyjąłby repryzy w tonacji Es-dur, skoro zasadniczą tonacją utworu jest g-moll. Naginanie utworu do jakichś ustalonych schematów jest w analizie, moim zdaniem, nie tylko niepotrzebne, ale

---

8) Leichtentritt, op. cit., str 2:

często staje się niebezpieczne. Zresztą, jak wykazują inne dzieła Chopina, zwłaszcza sonaty, sam Chopin niejednokrotnie rezygnował z ustalonych schematów zarówno w dziedzinie architektoniki jak i szczegółów konstrukcji. Pochodzi to stąd, że Chopin starał się zawsze o utrzymanie zgodności pomiędzy zamierzonym wyrazem dzieła a upostaciowaniem jego szaty dźwiękowej. A jednak nie prowadziło to do „rozkładu" formy. To, co dawniej uważano za rozluźnienie formy, dzisiaj okazuje się dalszym wnikaniem w możliwości kształtowania. Wyraz emocjonalny dzieła bynajmniej nie przytłacza u Chopina struktury formalnej, pozostając w należytej równowadze ze stroną techniczną dzieła oraz tworząc nieskazitelną jedność wyrazu i formy. Przekonaliśmy się o tym na przykładzie z Ballady f-moll, gdzie pewne właściwości konstrukcyjne jednego odcinka utworu zadecydowały o strukturze drugiego. To samo można by wykazać z łatwością we wszystkich innych balladach.

Przerost czynnika pozamuzycznego, usiłowanie kompozytora w kierunku ilustrowania konkretnych zjawisk, odbija się zawsze na logice formy utworu i w konsekwencji prowadzi do przejaskrawień naturalistycznych w muzyce. Natomiast jedność wyrazu i formy wynika z wzajemnego oddziaływania na siebie tych dwóch czynników. W praktyce objawia się to w ten sposób, że pewien stan psychiczny kompozytora inspiruje użycie środków odpowiadających temu stanowi. Środki te zaś z kolei decydują o sposobie upostaciowania innych pomysłów twórczych, pogłębiając początkowy wyraz lub zmieniając go zależnie od potrzeby. W każdym razie zarówno budowa okresowa jak i technika ewolucyjna, a w związku z tym i praca tematyczna, są wykładnikami wyrazu emocjonalnego, jaki może się nasunąć kompozytorowi już w toku pracy z możliwości tkwiących w danym materiale przy równoczesnym uwzględnieniu podstawowych praw logiki formalnej, wypływających z założeń danego systemu tonalnego. Powstająca w ten sposób jedność formy i wyrazu dzieła staje się przyczyną odchylania się od utartych schematów i prowadzi do nowych koncepcji formalnych. Tu też należy szukać przyczyn specyficznej struktury ballad Chopina. Jak wiadomo, posługuje się tam Chopin bardzo bogatym zasobem najróżnorodniejszych środków formalnych. Sposób dysponowania nimi został z jednej strony wyznaczony pewnym ogólnym stanem psychicznym i inspiracją, która pochodziła z bogatej literatury balladowej, z drugiej zaś strony potencjalnymi możliwościami wyrazowymi, tkwiącymi w pomysłach tematycznych i harmonicznych, które

zostały poprzednio zainspirowane. Nadzwyczaj interesującą rzeczą byłoby zbadanie stosunku ballad Chopina do innych utworów, zwłaszcza jego sonat i scherz. Wówczas spostrzeglibyśmy, że rozwój, narastanie tematu odbywa się w balladach inaczej niż w sonatach, że nawet zaokrąglenie formy dokonuje się po odmiennej linii niż w pierwszym ustępie sonaty lub samodzielnym scherzu. Ostatnie części ballad, przede wszystkim g-moll, F-dur i f-moll, które Leichtentritt nazywa kodami, mają charakter wybitnie finałowy. Toteż można by postawić hipotezę, że pod pewnym względem w balladach Chopina nastąpiła kondensacja układu sonatowego do tworu w zasadzie jednoustępowego. Proces ten razem z występującymi tam innymi zjawiskami, sprawiającymi, że ballady oddalają się pod względem swej budowy od innych utworów Chopina, można uważać za zapoczątkowanie tego rozwoju samodzielnej formy instrumentalnej, która doprowadziła do powstania samodzielnej formy poematu symfonicznego. Nie trzeba tylko dopatrywać się w poemacie symfonicznym dążeń naturalistycznych, chociaż w niektórych utworach tego rodzaju takie usiłowania są widoczne. Mimo to najwybitniejsze poematy symfoniczne kładą nacisk na uogólniające oddziaływania czynników pozamuzycznych na muzykę, dzięki czemu dochodzi do jedności formy i wyrazu, czyli do jedności formy i treści dzieła.

Praca niniejsza powstała na skutek zainteresowania się problemem poruszonym w przełomowej pracy Z. Lissy pt. „Czy muzyka jest sztuką asemantyczną?" Ponieważ rozprawa ta ujmuje zagadnienie ogólnie, nie podając prawie materiału dowodowego, przeto wybrałam ballady Chopina jako materiał dowodowy, uzupełniający w pewnych punktach dociekania Lissy.

DOC. UNIW. DR JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI (Warszawa)

PROBLEM FORMY W PRELUDIACH CHOPINA

(Dokończenie)

ROZDZIAŁ III

Rola agogiki i dynamiki w przebiegu formy

Ogólnie przyjmuje się podział elementów na dwie kategorie: podstawowe, do których zaliczamy melodykę, rytmikę i harmonikę oraz wtórne, obejmujące agogikę, dynamikę i kolorystykę [46]). Podział ten jest niewątpliwie słuszny, bowiem rzeczywiście melodyka, rytmika i harmonika spełniają rolę zasadniczą w utworze. Tak wygląda sprawa, gdy formę traktujemy ogólnie, ograniczając się przede wszystkim do uwzględnienia elementów podstawowych, które zasadniczo decydują o budowie utworu. Gdy natomiast chcemy wejść głębiej w istotę formy muzycznej, pojętej nie tylko w znaczeniu pewnego zespołu środków technicznych, ale również jako twór o określonym wyrazie emocjonalnym, to wówczas ograniczenie się tylko do elementów podstawowych staje się niewystarczające. W wielu wypadkach może ono prowadzić do mylnych wniosków i w rezultacie dawać nieprawdziwy, zafałszowany obraz kompozycji. Dlatego też nasze rozważania nad melodyką i harmoniką wymagają oświetlenia od strony tzw. elementów wtórnych, zwłaszcza agogiki i dynamiki. W tym wypadku bynajmniej nie chodzi o jakieś tylko dodatkowe wyjaśnienia, ale o wkroczenie głębiej w możliwości realnego działania elementów podstawowych. Muzykologia niemałe ma grzechy na sumieniu, jeżeli chodzi o właściwe przedstawienie działania elementów podstawowych. Większość prac analitycznych, na

---

46) Hans Mersmann. Angewandte Musikaesthetik. Berlin 1926.

skutek nieuwzględnienia czynników agogicznych i dynamicznych, rozmija się często z realnym działaniem melodyki i harmoniki. Pochodzi to zazwyczaj z optycznego traktowania materiału kompozycji. Powstają wówczas wprawdzie bardzo dokładne opisy zjawisk, jednak zjawiska te istnieją w rzeczywistości tylko na papierze, tzn. słuchowo nie dają się należycie sprawdzać. Poza tym nieuwzględnianie czynników agogicznych nie pozwala na właściwą klasyfikację środków, na pierwszorzędną, podstawową rolę jednych i drugorzędną innych. Bo przecież nie jest rzeczą obojętną, w jakim tempie następują po sobie zarówno dźwięki składające się na struktury melodyczne jak i harmoniczne. Bardzo często na skutek szybkiego tempa nie wyodrębniają się dobrze widoczne na obrazie nutowym motywy lub nawet następstwa akordowe. Sprawa staje się jeszcze bardziej poważna, gdy dochodzi do tego specyficzny rodzaj techniki, chociażby np. figuracja, która w wielkim stopniu może albo podkreślić siłę działania danego środka, albo też go osłabić lub w ogóle zniweczyć. Dodać tu należy i jakość środków wykonawczych, jakimi w danym utworze posługuje się kompozytor, ponieważ np. polifonizowanie albo skojarzenia polimelodyczne nie zawsze uwydatniają się w równej mierze na wszystkich instrumentach. Jak widzimy już z tych ogólnikowych uwag, dotychczasowe nasze rozważania nad melodyką i harmoniką poruszyły tylko z lekka te zagadnienia, które wchodzą w całokształt przedstawienia formy utworu.

1. Agogika

Rodzaj tempa utworu wpływa przede wszystkim na jego charakter. Czynnik agogiczny przy współdziałaniu z elementem melodycznym i harmonicznym decyduje o wyrazie emocjonalnym dzieła. Już opisane typy melodyki preludiów Chopina, przede wszystkim jej typy podstawowe, tzn. melodyka figuracyjna i kantylenowa, stają się wykładnikami podziału na pewne typy wyrazowe struktur melodycznych. W melodyce kantylenowej przejawia się przede wszystkim charakter liryczny, podczas gdy melodyka figuracyjna charakteru tego przeważnie nie wykazuje. Te dwa podstawowe typy melodyki łączy się w preludiach Chopina ściśle z przejawami agogicznymi. Oto preludia figuracyjne są utrzymane przeważnie w tempach szybkich lub bardzo szybkich, podczas gdy kantylenowe stosują tempo powolne lub umiarkowane. Tak wygląda oczywiście sprawa, gdy rzecz ujmujemy w sposób ogólny. Już poprzednio przecież zauważyliśmy,

16

że pod tym względem istnieją wyjątki, aczkolwiek bardzo nieliczne. Np. Preludium F-dur, chociaż jest utworem figuracyjnym, utrzymywane jest w tempie umiarkowanym *(Moderato)*. Poza tym Preludium As-dur op. 28 nr 17, posiadając melodykę kantylenową, wykazuje tempo żywsze *(Allegretto)*. Wspomnieć należało by jeszcze Preludium cis-moll op. 45 jako typ pośredni, łączący elementy figuracyjne i kantylenowe w tempie umiarkowanym. Przykłady te są jednak zbyt nieliczne, by mogły wpłynąć na zmianę naszego poglądu, że tempa szybkie są w preludiach Chopina specjalnie charakterystyczne dla utworów figuracyjnych, zaś powolne dla kantylenowych. Jest rzeczą zrozumiałą, że środki melodyczne i harmoniczne łatwiej przejawiają się w utworach stosujących tempo powolne niż szybkie. Toteż klasyfikacja środków pod względem i c h siły działania musi pozostawać w zależności od rodzaju tempa. Sam obraz nutowy nie może w tym wypadku roztoczyć przed nami wszystkich właściwości elementów podstawowych w danym utworze.

Przy rozpatrywaniu niektórych preludiów potraktowaliśmy nawet bardzo szczegółowo ich strukturę melodyczną i harmoniczną. Gdy obecnie uwzględnimy czynnik agogiczny, przekonamy się, że opisane właściwości melodyczne i harmoniczne nie zawsze mają dość siły na przejawienie swych szczegółów. Odnosi się to przede wszystkim do preludiów figuracyjnych, utrzymanych, jak wiadomo, w przytłaczającej większości wypadków w tempach szybkich. W y r a z i s t o ś ć s t r u k t u r y m o t y w i c z n e j jest przede wszystkim słaba przy figuracji operującej pochodami gamowymi. Jako typowy przykład wymienić należy Preludium b-moll, którego fazy wykorzystują pochody gamowe. Odnosi się to głównie do fazy pierwszej i trzeciej. Otóż na skutek bardzo szybkiego tempa *(Presto con fuoco)* nie może tam być mowy o jakiejś specyficznej, ściśle określonej strukturze motywicznej dla całości fazy. Figuracja rozwija się jednym tchem, a tempo szybkie nie pozwala na wyodrębnienie się jasnej struktury motywicznej. To, co ucho może swobodnie uchwycić, jest dłuższym łukiem melodycznym, który zatacza większe lub mniejsze kręgi. Nawet w dalszym toku utworu, gdzie pierwotna diatoniczna podstawa gamowa została schromatyzowana, nie dochodzi do zupełnie jasnego rozczłonkowania motywicznego. Tempo *presto* spaja tam cały tok melodyczny w jednolitą całość. Jedynie tylko można dobrze zauważyć, jak zmieniają się rozmiary poszczególnych łuków melodycznych, tzn., jak pierwotny, dość szeroko zarysowany łuk przechodzi w odcinki coraz mniejsze, np. od t. 10 do 16 w od-

cinki jednotaktowe wykazujące budowę falistą. Szczegółem nie podpadającym pod powyższe spostrzeżenia jest jedynie motyw czołowy. Zawdzięcza on swoją siłę specyficznej strukturze interwałowej oraz kumulacji z przebiegiem gamowym.

LIV PRZYKŁAD

Preludium b-moll, t. 2



Jak widzimy, motyw czołowy wyodrębnia się tam nawet optycznie z całokształtu rozwoju linii figuracyjnej. Pomiędzy motywem czołowym a początkiem pochodu gamowego występuje krok seksty małej w dół, który sprawia, że pomiędzy motywem czołowym a pochodem gamowym nie ma organicznej łączności. Nawet harmonicznie motyw czołowy tworzy w tym wypadku zamkniętą całość, obejmując kwintę i tercję trójdźwięku tonicznego, podczas gdy dwa dźwięki środkowe są nutami bocznymi do tercji jako jej opisanie. Mimo tych właściwości wspomniany motyw czołowy nie posiada oczywiście takiej siły, jak np. motywy czołowe w tematach fug Bacha. Szybkie tempo oraz jednostajny ruch szesnastkowy osłabia tu siłę działania motywu czołowego, aczkolwiek go nie niweluje.

Osłabiające działanie agogiki obok swej strony negatywnej (niwelującej wyrazistość struktury motywicznej) posiada również stronę pozytywną. Odnosi się to zwłaszcza do wykazania o r g a n i c z n e j ł ą c z n o ś c i c z y n n o ś c i e w o l u c y j n y c h, które zmieniają obraz dźwiękowy w tych miejscach utworu, gdzie zyskuje znaczenie wzmożone działanie czynnika ewolucyjnego. Przy okazji rozpatrywania melodyki Preludium b-moll stanęliśmy na stanowisku, że w dalszych fazach utworu, mimo ingerencji chromatyki, podstawa gamowa nie traci swego uogólniającego znaczenia, swej organizującej siły tektonicznej. Otóż w tych wypadkach zmienia się obraz nutowy przebiegu melodycznego. W swym działaniu jednak dźwięki wykraczające poza następstwo gamowłaściwe interwałów stają się czymś drugorzędnym, w rezultacie czego otrzymujemy łączność z pierwotną podstawą gamową. Siłą, która przyczynia się do zachowania tej łączności, jest właśnie agogika, bardzo szybkie tempo, sprawiające, że niegamowłaściwe dźwięki odczuwamy jako inter-

16*

wały uzupełniające. Oczywiście nie można nie doceniać tego rodzaju pracy ewolucyjnej. Chromatyzacja linii, oparta na pierwotnym ruchu szesnastkowym, musi prowadzić do zmiany charakteru przebiegu w kierunku potęgowania napięć. Burzliwy charakter utworu zostaje w ten sposób jeszcze bardziej spotęgowany, ale to bynajmniej nie może osłabiać ani jednolitości formy, ani też jedności wyrazu utworu. Występują tam raczej tylko różnice jakościowe w natężeniu wyrazu, który został zapoczątkowany w pierwszym takcie utworu jako twór dynamiczny, burzliwy.

Agogika jako czynnik niwelujący wyrazistość struktury motywicznej przyczynia się jednocześnie do zacierania kontrastów motywicznych. Wykorzystanie chromatyki w celach ewolucyjnych jest równoznaczne z wprowadzeniem czynnika przeciwstawnego do diatonicznego pochodu gamowego. A więc w Preludium b-moll mamy do czynienia ze współdziałaniem przeciwieństw w celach aktywizacji czynnika ewolucyjnego. Gdybyśmy dialektyczne prawo o jedności przeciwieństw ograniczyli tylko do konstatowania tych przeciwieństw, to wówczas prawo takie przestałoby być prawem. Można było by stosować je w każdym wypadku, gdzie chodzi o wykazanie integralności przebiegu. A więc zamiast pogłębienia naszej wiedzy przyniosłoby tylko jej spłycenie i zubożenie. Tymczasem zyskuje ono dopiero wówczas na uzasadnieniu i staje się ważnym kryterium teoriopoznawczym, gdy uwzględnimy warunki, w jakich dwie siły przeciwstawne działają w kierunku utworzenia jednolitości. I właśnie w związku z agogiką przekonujemy się, że jej siła pozwala na pokonanie technicznych przeciwieństw — co więcej — na pogłębienie jednolitości przebiegu formy i równocześnie na bardziej wyraziste podkreślenie zapoczątkowanego wyrazu dzieła. Jeszcze bardziej charakterystyczny przykład na powstawanie jedności przeciwieństw znajdujemy w t. 8—9 Preludium b-moll. Pochód gamowy przechodzi tam w liczne (łamane) przeniesienia oktawowe i sekstowe. Na podstawie samego obrazu nutowego można sądzić, że przełamał tam Chopin pierwotną strukturę gamową. Jednak szybkie tempo przekonuje nas o zachowaniu podstawy gamowej — i to w większości diatonicznej. Przy percypowaniu tego dwutaktowego przebiegu spostrzegamy z łatwością, jak linia melodyczna opada po dźwiękach gamowłaściwych.

Melodyka Preludium b-moll była szczególnie dogodna dla wykazania, jak to czynnik agogiczny może osłabić strukturę moty-

wiczną dzieła. Jednocześnie jednak mogliśmy przekonać się o przemożnym wpływie tempa na wyraz utworu. Drugim z kolei utworem, który również opiera się na pochodzie gamowym, jest, jak wiadomo, Preludium gis-moll. Tam jednak struktura motywiczna jest już bardziej wyrazista dzięki wyodrębnianiu się krótkich dwójkowych motywów, uzyskanych przy pomocy „antycypacji", tzn. dzięki powtórzeniu drugiego dźwięku motywu jako dźwięku pierwszego w motywie następnym. Ale ta stylizacja gamy chromatycznej byłaby w większym jeszcze stopniu wyraźna, gdyby utwór został wykonany w tempie wolniejszym. Oczywiście prowadziłoby to niechybnie do zafałszowania intencji kompozytora i do osłabienia albo nawet do zniesienia zamierzonego wyrazu. Dlatego też w tym wypadku nie jest ważna wyrazistość motywiczna utworu, ale jego wyraz, wykazujący, podobnie jak Preludium b-moll, a nawet może w większym stopniu, burzliwy charakter. Gdy rozpatrujemy Preludium gis-moll ze stanowiska wyrazu, w nowym świetle przedstawia się nam wpływ struktury okresowej na strukturę figuracyjną. Działanie agogiki przyczynia się tam niewątpliwie do uchwycenia wpływu struktury okresowej, przy czym działanie to da się stwierdzić tylko w najogólniejszych zarysach. Pierwszy czterotakt, będący namiastką poprzednika, przebiega w Preludium gis-moll szybko, jakby jednym rzutem, wspinając się chromatycznie ku górze i tworząc potęgujące się napięcie. Drugi czterotakt natomiast, odgrywający rolę następnika, również tworzy jednolitą całość nawet mimo wyodrębniającego się ostatniego taktu. Spostrzegamy tam zatem jakby dwa rzuty: jeden, potęgujący się stale, i drugi, będący jego przeciwstawieniem. Struktura ta różni się pod względem swego wyrazu od prostej budowy okresowej, która jest nastawiona na eksponowanie szczegółów poszczególnych fraz i motywów. Tu natomiast szczegóły zacierają się zupełnie na korzyść szerzej rozwiniętego łuku. A więc agogika staje się ważnym czynnikiem w wykazywaniu różnic zachodzących pomiędzy podobnymi strukturami. Jest ona w stanie nawet podkreślić, gdzie tkwią przyczyny tych różnic, na czym różnice te polegają.

W związku z Preludium gis-moll zajmowaliśmy się sprawą f r a z o w a n i a, przy czym stwierdziliśmy pewne różnice pod tym względem u niektórych rewizorów dzieł Chopina. Gdy jednak zwrócimy uwagę na agogikę, wówczas stanie się jasne, że zbyt szczegółowe wkraczanie w zagadnienie frazowania utworów figuracyjnych

utrzymanych w tempach bardzo szybkich i posługujących się jednolitą rytmiką nie jest konieczne, że nawet dokonana partykulacja przebiegu nie zawsze jest możliwa do przeprowadzenia na skutek bardzo szybko postępujących po sobie dźwięków wykazujących ten sam czas trwania. A jednak uwagi tej nie należy traktować schematycznie. Podobnie jak przy motywach czołowych, specyficzna struktura interwałowa oraz forma towarzyszenia harmonicznego może udogodnić frazowanie. Odnosi się to do końcowego odcinka fazy drugiej, gdzie stwierdziliśmy przejście z trzyczęściowego podziału na podział dwuczęściowy.

LV PRZYKŁAD

Preludium gis-moll, t. 18—20



Jeszcze raz podkreślam, że w takich wypadkach konieczne jest uwzględnienie specyficznej struktury interwałowej linii melodycznej oraz formy towarzyszenia harmonicznego. Ten dwuczasowy podział nie miałby racji bytu w wypadku, gdyby Chopin nie powtarzał czterokrotnie tego samego następstwa interwałowego, unieruchomiając przebieg linii na jednym miejscu. Właśnie dzięki temu unieruchomieniu możliwe staje się podkreślenie dwuczęściowości i tym samym partykulacji, bowiem dzięki powtórzeniu tych samych następstw mogą się one należycie wyodrębnić. Jak widzimy, nawet w wypadkach bardzo szybkiego tempa można niekiedy wyodrębnić pewne struktury motywiczne, gdy istnieją ku temu odpowiednie warunki. W większym jeszcze stopniu sprzyja wyodrębnianiu poszczególnych motywów zmiana rytmiki. Stwierdziliśmy to już na początku fazy trzeciej Preludium gis-moll, gdzie w zakończeniu niektórych taktów stosuje Chopin wartość ćwierćnuty. Dzięki temu wydłużeniu przerywa się tok równomiernego pochodu ósemkowego i w ten sposób takt zyskuje zaokrągloną całość motywiczną. Obok rytmiki czynnikiem koordynującym staje się harmonika — i to zwłasz-

sza w tych wypadkach, kiedy następstwa akordowe tworzą stereotypowe zwroty kadencyjne. Zauważyć to można w końcowej fazie omawianego Preludium. Proste następstwa harmoniczne wpłynęły tam na jakość frazowania, bezwzględnie jasnego i dobrze uchwytnego.

Poruszone powyżej szczegóły wskazują, że nie zawsze należy uważać szybkie tempo za czynnik niwelujący rozczłonkowanie melodyczne. Toteż każdorazowo, chcąc w należyty sposób zbadać, jak daleko wpływa agogika na wyrazistość fraz czy motywów, należy uwzględnić specyficzne cechy struktury interwałowej, rytmiki i harmoniki. Niemniej jednak jeszcze raz podkreślam, że wpływ niwelujący szybkiego tempa jest bardzo duży, szczególnie w utworach figuracyjnych. Toteż najczęściej nie wyodrębniają się w przebiegu melodycznym szczegóły w postaci motywów, czy nawet krótkich fraz, a dobrze percypowany jest zazwyczaj kościec melodyczny przebiegu. Nie oznacza to bynajmniej, żeby szczegóły drobnoustroju melodycznego były bez znaczenia. Przeciwnie, decydują one o charakterze utworu, o charakterze samej figuracji i sprawiają, że pomiędzy utworami figuracyjnymi zachodzą znaczne różnice wyrazowe. Preludia Chopina dostarczają nam wiele bardzo cennych przykładów na różnice w charakterze samej figuracji. Jedne preludia są nacechowane lekkością, jak np. As-dur (1834), G-dur, cis-moll, H-dur, Es-dur oraz F-dur, inne natomiast wykazują charakter burzliwy. Zaliczyć tu można Preludia: C-dur, fis-moll, gis-moll, es-moll, b-moll, f-moll, g-moll i d-moll. Bliższego rozpatrzenia przyczyn powstawania różnic wyrazowych nie da się jednak dokonać tylko ze stanowiska agogiki, lecz potrzebne jest wkroczenie w zagadnienie faktury fortepianowej, co będzie przedmiotem następnego rozdziału.

W związku z melodyką figuracyjną preludiów Chopina wyodrębniliśmy dwa typy figuracji, figurację typowo melodyczną, u której podstaw legła przede wszystkim podstawa gamowa, oraz figurację harmoniczną, biorącą swój początek z rozłożonych akordów. Z wyjątkiem Preludium najwcześniejszego, tj. As-dur (1834), oraz Preludium F-dur (do pewnego stopnia) Chopin nie stosuje w melodyce prostej figuracji harmonicznej. F i g u r a c j a h a r m o n i c z n a jest zazwyczaj bogato przetkana nutami przejściowymi i bocznymi, w rezultacie czego traci ona swój pierwotny charakter. Gdy takie urozmaicone twory figuracyjne rozpatrujemy tylko na podstawie obrazu nutowego, wówczas bardzo łatwo jest stwierdzić wpływ

czynnika akordowego. Sytuacja natomiast zmienia się, gdy wchodzi w grę tempo szybkie lub bardzo szybkie. Wówczas nuty przejściowe, zamienne i boczne, jako przejawy aktywizacji czynnika melodycznego, przytłaczają trzon harmoniczny struktury figuracyjnej. W ślad za tym otrzymujemy jednolity kościec melodyczny nacechowany samodzielnością melodyczną. Do tego rodzaju struktur figuracyjnych należy np. figuracja Preludium cis-moll op. 28 nr 10. Z uwagi na bardzo szybkie tempo dźwięki nieakordowe tak stapiają się z dźwiękami akordowymi, że nawet specyficzna rytmika figuracji niewiele wpływa na wyrazistość podstawy harmonicznej. Tok melodyczny spada tam z najwyższej kondygnacji szybko w dół, tworząc ciągłą linię figuracyjną. I gdyby nie dublowanie w kwintach i kwartach pewnych dźwięków figuracyjnych, nie bylibyśmy w stanie poznać jego pierwotnej podstawy strukturalnej. Również towarzyszenie harmoniczne w Preludium G-dur należy do tego samego typu figuracji. Wprawdzie poprzednio wykazaliśmy, w jaki sposób została urozmaicona pierwotna podstawa harmoniczna towarzyszenia, ale liczne nuty przejściowe aktywizują tu w takim stopniu czynnik melodyczny, że przy równoczesnym działaniu bardzo szybkiego tempa *(vivace)* otrzymujemy wzór arabeski, wypełniający każdy takt utworu, na której unosi się kantylenowa linia melodyczna. Ta aktywizacja czynnika melodycznego jest niewątpliwym świadectwem działania siły polimelodycznej, tj. tej struktury, która nie jest prawdziwą polifonią, ani nawet polifonizowaniem, a której nie można zaliczyć do prostej homofonii, gdzie towarzyszenie ogranicza się wyłącznie do prostego akompaniamentu. Obok wypadków, gdzie agogika przyczynia się do podkreślenia działania siły polimelodycznej, spotykamy również przypadki inne, odwrotne. W partii prawej ręki w Preludium H-dur zwróciliśmy uwagę na pewne skojarzenia polimelodyczne, gdzie dźwięki dolne tworzą niejako „drugi głos uzupełniający". A jednak tempo *(vivace)* powoduje osłabienie skojarzenia polimelodycznego, aczkolwiek nie oznacza to jeszcze jego zniesienia. Szczegół ten jest dlatego ważny, że na podstawie naszych poprzednich rozważań można by przypuszczać, że siła czynnika polimelodycznego jest dość duża. Obecnie, właśnie dzięki uwzględnieniu czynnika agogicznego, korygujemy nasze poprzednie spostrzeżenia.

W związku z działaniem czynnika harmonicznego na figurację należało by jeszcze rozpatrzyć w świetle agogiki inne preludia, zwłaszcza Preludium es-moll. Należy ono do tych typowo chopinowskich

utworów, w których figuracja została integralnie spleciona z harmoniką i melodyką. W toku analizy podaliśmy dokładnie nawet następstwa akordowe oraz wyznaczyliśmy ich właściwości funkcyjne. Obecnie nasuwa się pytanie, o ile czynnik agogiczny wpływa na wyrazistość następstw harmonicznych. Figuracja płynie tam szybko, a następstwa akordowe są również liczne. Czy nasz organ słuchowy jest aż tak czuły, żeby reagował natychmiast na wszystkie rozłożone tam przy pomocy figuracji akordy? Czy znajdują one rzeczywiście doskonały oddźwięk w naszej świadomości? Mam wrażenie, że nie. Szybkie tempo utworu[47]) *(Allegro)* osłabia wyrazistość następstw akordowych tak dalece, że jesteśmy w stanie uchwycić tylko ogólny tok następstw akordowych. Nie trzeba zapominać, że zdwojona w oktawie figuracja, i tym samym zwiększona siła jej działania, przetapia w sobie następstwa akordowe. Stapianie to jest tym bardziej silne, że na tle figuracji występują jeszcze wtórne zjawiska harmoniczne, a więc wszelkiego rodzaju opisania i nuty boczne, co z kolei musi osłabiać działanie czynnika harmonicznego, oczywiście działanie jego szczegółów, a nie ogólnego toku następstw harmonicznych. Dlatego bez uwzględnienia agogiki, tzn. bez zdania sobie sprawy z niwelującego jej znaczenia, trudno było by uchwycić siłę działania zastosowanych tam środków. Niemniej jednak w ogólnym toku harmonicznym można łatwo spostrzegać użyte tam środki, zwłaszcza rozbudowę odniesień funkcyjnych, zastosowanych w progresjach i nawarstwieniu. Ale działanie ich jest inne niż byłoby w tempie wolnym. Odnosi się to również do stwierdzonego spadku w ostatniej fazie utworu w kierunku dominanty dolnej (t. 15). Już przy okazji poprzednich naszych rozpatrywań wskazaliśmy, że wyodrębnianie się czynnika melodycznego w postaci jakiejś nadrzędnej linii nie jest w Preludium es-moll możliwe z powodu wszechorganizującej siły figuracji. Z uwagi na tempo spostrzeżenie to staje się tym bardziej przekonywające. Podobnie jak w poprzednio wspomnianych Preludiach, również i w tym wypadku śledzimy tylko ogólny rozwój łuku melodycznego. Szczegóły natomiast mijają tak szybko, że trudno je wyodrębniać z toku figuracji i przebiegu harmonicznego.

Niwelujące działanie czynnika agogicznego na wyrazistość następstw akordowych nie oznacza bynajmniej zniesienia czynnika har-

47) Przyłączam się do zdania redaktorów „Dzieł Wszystkich" Chopina, że odpowiedniejszym tempem dla Preludium es-moll jest **Allegro,** a nie ***Largo*** lansowane przez wydanie oksfordzkie.

monicznego. Naszej uwagi, że przebieg harmoniczny jest w takich wypadkach inny niż w tempach wolnych, nie należy pojmować w sensie uproszczenia interpretacji struktur harmonicznych. Przecież nie można zaprzeczyć, że zaznaczone w obrazie nutowym następstwa harmoniczne istnieją w rzeczywistości, a tylko na skutek specyficznego działania agogiki postępują po sobie bardzo szybko. Toteż przebieg harmoniczny otrzymuje osobliwe oblicze. Owe szybko po sobie następujące zmiany następstw akordowych stają się wyrazem kolorystyki harmonicznej, a więc są wartością realną i słuchowo sprawdzalną. W takim też sensie należy rozumieć odmienność struktury harmonicznej, o której poprzednio była mowa. W związku z tym odniesienia wyższego rzędu, występujące w Preludium D-dur, stają się wartościami kolorystycznymi. W żadnym natomiast wypadku odniesień tych nie można uważać za przejawy modulacji, ponieważ nikt nie mógłby uchwycić kalejdoskopowego następstwa różnych tonacji.

Podczas gdy tempa szybkie wpływały na zmianę oceny działania czynnika harmonicznego, to w podobny sposób ma się sprawa przy tempach powolnych, z tą tylko różnicą, że dzięki wolnemu tempu otrzymujemy możliwość szczegółowej interpretacji harmonicznej tych skojarzeń, które w tempach umiarkowanych lub szybkich należało by sprowadzić do skojarzeń powstających z działania wtórnych zjawisk harmonicznych. Mam tu na myśli Preludium a-moll. Z uwagi na bardzo powolne tempo tego utworu *(Lento)* mogliśmy stwierdzić tam istnienie skojarzeń parafunkcyjnych jako zjawisk dających się zupełnie dobrze spostrzegać. W ten sposób weszliśmy głębiej w charakter samego utworu oraz poznaliśmy, na czym polega zarówno jego rewolucyjność jak też i sam wyraz, będący świadectwem jakiejś dziwnej rezygnacji czy psychicznego rozbicia. Określenie „rozbicie" nie jest w tym wypadku pustym frazesem, ale sięga głęboko w siłę działania zastosowanych tam środków. Na tle skojarzeń parafunkcyjnych i innych komplikacji harmonicznych unosi się szeroko rozpięta melodia. A jednak w niektórych miejscach odnosimy wrażenie, jakby ta melodia przerywała się, jakby zanikała. Szczególnie wyraźnie występuje to w ostatniej fazie utworu, gdzie wydłużony pierwszy dźwięk linii melodycznej musi siłą rzeczy zanikać na korzyść towarzyszenia harmonicznego. Otóż i w tym wypadku to właśnie osobliwe współdziałanie czynnika melodycznego z harmonicznym wynika z działania elementu agogicznego.

W związku z Preludium es-moll wskazaliśmy, że na skutek szybkiego tempa i figuracji element harmoniczny nie jest w stanie wyodrębnić się należycie. Spostrzeżenia tego nie można jednak uogólniać. Siła działania czynnika melodycznego nawet w utworach figuracyjnych zależy przede wszystkim od sposobu jego przedstawienia bez względu na tempo utworu. Istnieją więc przypadki, w których bardzo szybkie tempo nie musi osłabiać wyrazistości kośćca melodycznego. Z przypadkiem takim spotykamy się w. Preludiach fis-moll i Es-dur. Dzięki należytemu eksponowaniu dźwięków melodii figuracja nie pochłania ich, nie tworzy wraz z nimi jednego kompleksu dźwiękowego. Eksponowanie polega na takim technicznym traktowaniu dźwięków melodycznych, że muszą one wyodrębniać się mimo działania czynnika figuracyjnego. Rysunek linii melodycznej został nawet w Preludium fis-moll graficznie zaznaczony. W Preludium Es-dur natomiast, choć Chopin nie przedstawił toku linii melodycznej przy pomocy osobnych znaków w piśmie nutowym, jednak z uwagi na to, że każdy pierwszy dzwięk trioli jest jednocześnie dźwiękiem melodycznym, nie ma żadnej wątpliwości co do rysunku linii melodycznej. W obydwóch wypadkach zachodzi tempo bardzo szybkie: *Molto agitato i Vivace.* Nie przeszkadza to jednak należytemu wyodrębnieniu się linii melodycznej, co dowodzi, że przy odpowiednim traktowaniu elementu melodycznego nie zawsze szybkie tempo musi osłabiać jego działanie.

W związku z Preludium a-moll wskazaliśmy na wpływ wolnego tempa na wyrazistość pewnych skojarzeń harmonicznych. Dodać jeszcze należy, że również przejawy dekompozycji występujące w tym utworze zostają pogłębione dzięki powolnemu tempu, co występuje w tych miejscach, gdzie kompozytor przerywa towarzyszenie harmoniczne. Poza tym w Preludium h-moll i Fis-dur zostają podkreślone pewne szczegóły, które zaliczyć można do techniki polifonizującej. Ostatecznie można było by je nawet pominąć, chociażby dlatego, że skojarzenia polifonizujące występują w obydwóch wypadkach na bardzo krótkiej przestrzeni. W Preludium h-moll zaledwie na odcinku dwutaktowym, zaś w Fis-dur na przestrzeni nieco większej, mianowicie w obrębie czterech względnie sześciu taktów. Zresztą w obydwóch wypadkach siła działania czynnika polifonicznego jest dość ograniczona na skutek wybitnej przewagi homofonii. Ale właśnie o to chodzi.

Dzięki powolnemu tempu w obydwóch wypadkach nawet te drobne szczegóły mogą się należycie przejawić i dzięki temu zyskują ważne znaczenie tektoniczne.

W zakończeniu naszych rozważań o agogice preludiów Chopina należało by się zapytać, czy w utworach tych nie zachodzą takie zmiany tempa, które decydowałyby o rozczłonkowaniu na główne części utworu. Z wyjątkiem Preludium Fis-dur, gdzie część środkowa posiada nieco powolniejsze tempo niż części skrajne, Chopin nie stosuje wewnątrz preludiów znaczniejszych kontrastów agogicznych, ograniczając się jedynie do stereotypowych przyspieszeń i zwolnień. Jest to zupełnie zrozumiałe, skoro zważy się, że preludia Chopina są utworami miniaturowymi. Nie ma tam więc miejsca na znaczniejsze kontrasty agogiczne. Zresztą utworami typowymi pod tym względem są przede wszystkim formy cykliczne, w których kontrasty agogiczne urastają do pierwszorzędnych czynników architektonicznych. Jeśli chodzi o cykl 24 Preludiów Chopina, to niewątpliwie kontrasty agogiczne odgrywają wybitną rolę w jego całości. Ale o tym będzie mowa dopiero w dalszym toku niniejszej pracy.

2. *Dynamika*

Problem dynamiki w przebiegu formy jest o tyle skomplikowany, że termin ten stał się już dziś wieloznaczny. W najprostszym znaczeniu używa się go dla określenia efektywnej siły brzmienia. Często jednak posługujemy się nim wówczas, gdy chodzi o wykazanie siły działania pewnego elementu. Oczywiście, że w tym drugim wypadku bez znaczenia jest siła brzmienia, lecz w grę wchodzą już inne czynniki, zwłaszcza te, które posiadają właściwości czysto energetyczne. Ponieważ na sprawy te zwracaliśmy i będziemy zwracać jeszcze każdorazowo uwagę, jeżeli zajdzie po temu potrzeba, przeto w ustępie niniejszym zajmiemy się głównie elementem dynamicznym, będącym wykładnikiem e f e k t y w n e j s i ł y brzmienia skojarzeń dźwiękowych. Ale i w tym wypadku należy odróżnić dwojakiego rodzaju przejawy dynamiki: 1) mające znaczenie tektoniczne w przebiegu formy, 2) posiadające rolę podrzędną jako środek lokalno-techniczny. Ta druga kategoria dynamiki jako bardzo liczna posiada dla nas mniejsze znaczenie dlatego, że w pracy niniejszej chodzi nam przede wszystkim o problem formy. W ten sposób ograniczamy temat do przejawów dynamicz-

nych posiadających znaczenie wybitnie **tektoniczne**. Nie potrzebuję jeszcze raz podkreślać, że czynnik dynamiczny staje się w wielkim stopniu środkiem wyrazu i w wielu wypadkach przyczynia się do jego podkreślenia bez względu na to czy będzie on przejawem spotęgowania siły brzmienia, czy też jej osłabienia. Jako czynnik wyrazowy obydwa rodzaje siły mają wybitną wartość.

Wobec ograniczenia roli dynamiki wyłącznie tylko do czynnika współdziałającego z formą utworu i jej wyrazem, na pierwszy plan wysuwa się rola dynamiki w tych preludiach, które hołdują strukturze okresowej. Najprostszą strukturę okresową wykazuje, jak wiadomo, Preludium A-dur. Ale już w tej prostej budowie czynnik dynamiczny dochodzi do znaczenia w postaci *crescenda* na początku ostatniego czterotaktu. Jest rzeczą niezmiernie charakterystyczną, że właśnie w tym miejscu zastosował Chopin wzmocnienie siły, bowiem jednocześnie ze spotęgowaniem siły występuje odniesienie drugiego rzędu jako jedyny tego rodzaju środek w tym krótkim utworze. Zastosowanie odniesienia górnodominantowego do paraleli dominanty dolnej oznacza niewątpliwie spotęgowanie napięcia. A więc dynamika współdziała tam z harmoniką. Gdy do tego dodamy, że na początku ostatniego czterotaktu zachodzi jednocześnie najwyższe wzniesienie łuku melodycznego, to przekonamy się, że dynamika współdziała również i z czynnikiem melodycznym. Mimo bardzo skromnych przejawów ewolucyjnych w tym utworze, wskazany szczegół jest właśnie wykładnikiem tych przejawów. Stąd wypływa dalszy wniosek, że element dynamiczny podkreśla również i przejawy ewolucyjne jako siła dodatkowa.

Chociaż w Preludium A-dur wzmożenie siły brzmienia ograniczało się tylko do przestrzeni dwutaktowej, wobec czego mogło by się wydawać, że rola dynamiki sprowadza się tam do znaczenia lokalno-technicznego, to jednak współdziałanie czynnika dynamicznego z elementem melodycznym, harmonicznym i z przejawami ewolucyjnymi wskazuje na urastanie tego na pozór nawet drobnego szczegółu do znaczenia tektonicznego. O wiele wyraźniej przejawia się znaczenie tektoniczne dynamiki w innym preludium Chopina, wykazującym najprostszą budowę okresową, mianowicie w Preludium c-moll. Znaczenie tektoniczne dynamiki wychodzi tam na jaw w podkreśleniu siły działania głównych współczynników budowy okresowej przy pomocy kontrastu dynamicznego. Poprzednik rozpoczyna się wzmożoną siłą brzmienia — *ff*, następnik natomiast, pow-

tórzony dwukrotnie, stanowi kontrast dynamiczny w postaci *piana* i *pianissima*. Już w toku rozpatrywania tego utworu wskazaliśmy, że w ten sposób rozładowują się napięcia powstałe w poprzedniku, dynamika zaś sprawia, że proces rozładowania posiada postać dwufazową. Za pierwszym razem następnik utrzymany jest w *piano*. Przy drugim natomiast powtórzeniu następuje dalsze osłabienie siły efektywnej brzmienia aż do *pianissima*. Ostatecznie szczegół ten może się wydawać błahy i nawet nie zasługujący na specjalne omówienie, ale sedno rzeczy tkwi w tym, że przy pomocy kontrastów dynamicznych ulega r o z b u d o w a n i u struktura okresowa, prowadząc do powtórzenia następnika. Stąd wypływa formotwórcza rola dynamiki w utworze tak ograniczonym pod względem rozmiarów, jakim jest Preludium c-moll. Nie można jednakże zaprzeczyć, że element dynamiczny jest nadzwyczaj prostym środkiem, a w tym wypadku staje się szczególnie prosty. Bo przecież nie chodzi tu o nic innego, jak o kontrast dynamiczny, stosowany przy dosłownym powtórzeniu zdania czterotaktowego. Z teoretycznego punktu widzenia jest to prostota posunięta do najwyższych granic, ale przy pomocy tego środka uzyskuje Chopin nadzwyczajny efekt wyrazowy. Stopniowe zciszanie, współdziałające jednocześnie ze stopniową niwelacją napięć aż do ich całkowitego przezwyciężenia, staje się wyrazem całkowitego uspokojenia, będącego naturalnym odpowiednikiem do wzmożonej siły heroicznego charakteru poprzednika. Ma to swoją wymowę, skoro się zważy, że Preludium c-moll posiada charakter marsza żałobnego.

Dotychczas rozpatrywaliśmy rolę dynamiki w preludiach wykazujących najprostszą budowę okresową. Ale dynamika posiada wybitne znaczenie tektoniczne również w strukturach szerzej rozbudowanych. Jeśli chodzi o rozbudowę struktury okresowej w f o r m ę w y ż s z e g o r z ę d u, to należało by najpierw wspomnieć Preludium h-moll, którego budowa da się w zasadzie sprowadzić do formy okresowej. Wprawdzie nie ma tam takich kontrastów dynamicznych, jak w Preludium c-moll, niemniej jednak w szeroko rozbudowanym następniku można stwierdzić stopniowe osłabienie siły brzmienia. Jak wykazuje nowe wydanie „Dzieł Wszystkich" Chopina, Chopin nie zaznaczył tego osłabienia, mimo to samo ujęcie techniczne pozwala na domyślanie się, że w tym wypadku szczegół taki zachodzi, co zresztą słusznie zaznaczyli rewizorzy tego nowego wydawnictwa. Podobnie jak w Preludium c-moll, występuje tam dwu-

fazowe osłabienie siły brzmienia, współdziałające z powtórzeniem zdania czterotaktowego. Gdy uwzględnimy budowę poprzednika i zachodzące tam przejawy ewolucyjne, prowadzące do pewnych komplikacji harmonicznych, oraz kontrast melodyczny pomiędzy poprzednikiem i następnikiem, wówczas rola tektoniczna elementu dynamicznego stanie się zupełnie jasna. W ten sposób przyczynia się dynamika również do bardziej wyrazistego rozczłonkowania utworu.

Preludium h-moll tworzy przejście do bardziej złożonych utworów nawiązujących do struktury okresowej. Najszerzej rozbudowanym tworem tego rodzaju jest Preludium As-dur op. 28 nr 17. Występujące tam kontrasty dynamiczne w roli czynnika tektonicznego ujawniają się w całej okazałości. Już ogólna dyspozycja formy, dająca się sprowadzić do następstwa *f* — *ff* — *pp*, świadczy, że dynamika staje się wybitnym czynnikiem rozczłonkowania formy. Wskazane kontrasty są tym bardziej charakterystyczne, że za każdym razem zjawia się w zasadzie ten sam materiał melodyczno-harmoniczny, który ulega tylko pewnym przeobrażeniom ewolucyjnym. Co więcej, kontrasty dynamiczne, pojawiające się w miejscach rozczłonkowania głównych części utworu, współdziałają z powrotem tej samej podstawy odniesieniowej. Dzięki temu czynnik harmoniczny zyskuje na urozmaiceniu. W ogólnym zaś zarysie forma utworu — i tym samym jej wyraz — rozwija się w trzech etapach, gdzie części skrajne wykazują słabą siłę brzmienia, jej zaś część środkowa — wzmożone jej działanie. Osłabienie siły brzmienia w ostatniej części utworu, zwłaszcza w jej zakończeniu *(perdendosi)*, prowadzi do osłabienia aktywizacji czynnika melodycznego, którego łuki maleją coraz bardziej, aż w końcu giną w prostym wychyleniu sekundowym. Jest to szczegół bardzo charakterystyczny, a ze stanowiska wyrazowego posiada pierwszorzędne znaczenie jako wykładnik ostatecznego rozładowania napięć i uspokojenia. Również i wewnętrzna budowa części nie jest pozbawiona w Preludium As-dur ingerencji dynamiki. Forma okresowa wyższego rzędu, wykazująca rozczłonkowanie dwuczęściowe specjalnego rodzaju, a więc takie, gdzie w następniku występuje zarówno spotęgowanie napięcia przy pomocy dość skomplikowanych środków harmonicznych jak i rozładowywanie, przygotowujące powrót poprzednika wyższego rzędu, znajduje swój odpowiednik w szeroko rozbudowanym *crescendo*, przechodzącym następnie w niemniej sze-

rokie *diminuendo*. Druga natomiast część Preludium wobec wystąpienia jej początku w *ff* siłą rzeczy musiała rozpocząć następnik w *p*, które dzięki odpowiedniej fakturze fortepianowej doznaje wzmocnienia, przechodzącego następnie w *diminuendo*. Jak widzimy z powyższego opisu, dynamika wkracza dość daleko w przejawy tektoniczne utworu — i to nie tylko w ich ogólnym zarysie, ale nawet i w takich szczegółach, jak np. struktura okresowa wyższego rzędu poszczególnych części utworu.

Obok preludiów nawiązujących do budowy okresowej, można również wskazać na preludia inne, gdzie dynamika bierze czynny udział w rozprzestrzenieniu się formy, w podkreślaniu różnic zachodzących pomiędzy poszczególnymi jej f a z a m i. Niejednokrotnie chodzi w takich wypadkach o podkreślenie punktu kulminacyjnego utworu. Wymienić można by tu w pierwszym rzędzie dwufazowe Preludium e-moll. W drugiej fazie tego utworu następuje bowiem znaczne rozbudowanie łuku melodycznego w kierunku osiągnięcia szerokiego wygięcia, co stanowi niewątpliwy kontrast do podstawowej struktury melodycznej tego utworu, posługującego się na kilku płaszczyznach wychyleniem sekundowym. Otóż w momencie tego znacznego wyskoku melodycznego występuje wzmocnienie siły, która ginie natychmiast z chwilą powrotu do pierwotnego ujęcia melodycznego. Osłabienie siły brzmienia aż do *pp (smorzando)* wywiera niemały wpływ na czysto brzmieniowe właściwości harmoniki w zakończeniu tego utworu. Odprężeniowa zdolność akordu dysonującego, kończącego właściwy przebieg Preludium, byłaby nie do pomyślenia, gdyby równocześnie nie nastąpiło daleko idące osłabienie siły brzmienia. Sekunda wielka w rejestrze dość niskim brzmi w *forte* zupełnie inaczej niż w *piano*. Piano umożliwia zwartość brzmieniową tworu akordowego. A taka zwartość była właśnie konieczna w tym miejscu, gdzie kończy się przebieg formy utworu, żeby umożliwić jego odprężeniowe działanie. Stąd więc mimo pozornego charakteru lokalnotechnicznego zyskuje znaczenie tektoniczne, staje się czynnikiem przyczyniającym się do należytego zakończenia utworu.

W związku ze współdziałaniem dynamiki z w ł a ś c i w o ś c i a m i b r z m i e n i o w y m i h a r m o n i k i należy wymienić środkową część Preludium B-dur. W drugim rozdziale niniejszej pracy wskazaliśmy już, że w tym miejscu występuje kontrast harmoniczny, oparty o różnicę wynikającą z podstawy czterodźwiękowej towarzyszenia harmonicznego, w postaci czterodźwięku paralel-

nego toniki w tonacji Ges-dur i barwienia trójdźwięku tonicznego przy pomocy septymy małej w drugim odcinku ośmiotaktowym. Otóż kontrast brzmieniowy, uzyskany jest w tym miejscu również przez wykorzystanie kontrastu dynamicznego, bowiem pierwszy odcinek utrzymuje się w *forte*, drugi zaś w *pianissimo*.

Obok środków harmonicznych o charakterze kolorystycznym, czysto brzmieniowym, występują ponadto w preludiach Chopina o d r i e s i e n i a w y ż s z e g o r z ę d u współdziałające ze spotęgowaniem siły brzmienia. Typowym przykładem jest tu Preludium g-moll, gdzie wystąpienie daleko idącego wychylenia trytonowego (akord *des+f+as*, jako dominanta dolna trójdźwięku prowadzącego dominanty dolnej) połączone jest ze wspaniałym *fortissimo*, które jeszcze bardziej podkreśla ekspansywny, burzliwy charakter ewolucyjnej fazy utworu. Narastanie siły, towarzyszące aktywizacji czynnika ewolucyjnego, spostrzegamy nawet w najwcześniejszym preludium Chopina, mianowicie w Preludium As-dur (1834). To samo zjawisko spotykamy również w Preludiach D-dur, gis-moll, fis-moll i E-dur. We wszystkich tych utworach rozbudowie elementu harmonicznego towarzyszy wzmożenie siły brzmienia i odwrotnie, siła opada z chwilą ograniczenia komplikacji następstw harmonicznych. Toteż zrozumiałą jest rzeczą, że w Preludium E-dur nie nastąpiło osłabienie siły brzmienia utworu w końcowej fazie, ponieważ harmonika wykazuje tam nadal złożoną strukturę. Pozostaje to w związku z architektoniką całości cyklu 24 Preludiów, o czym się jeszcze przekonamy.

Nie zawsze jednak wzmożeniu siły brzmienia towarzyszy w preludiach Chopina komplikacja harmoniczna, prowadząca do odchylenia się od podstawowego punktu tonikalnego. Niekiedy wzmocnienie siły występuje jako czynnik, będący właśnie świadectwem dążenia do punktu tonikalnego. Z przypadkiem takim spotykamy się w trzeciej części Preludium B-dur. Wraz z szeroko rozbudowanym *crescendo* działa tam nuta stała w postaci prymy dominanty górnej, co znajduje swe ujście w fortissimo, któremu towarzyszy charakterystyczne podkreślenie wychylenia dolnodominantowego na tle wspomnianej nuty stałej. Od tego miejsca przebieg dąży już niepowstrzymanie do toniki, która rozpoczyna proces odprężeniowy, poprzedzony trzytaktowym *diminuendo*.

Niejednokrotnie dynamika współdziała ze z m i a n a m i a g o g i c z n y m i, wprawdzie mającymi znaczenie lokalno-tektoniczne,

niemniej jednak odgrywającymi ważną rolę w częściach ewolucyjnych formy. W związku z tym należy wymienić chociażby Preludium C-dur. Środkowa faza tego utworu, opierająca się na stopniowym potęgowaniu siły *(cresc.)*, wykazuje również częściowe przyspieszenie tempa *(stretto)*. Współdziałanie tych dwóch elementów, tzn. dynamiki i agogiki, pociąga za sobą współpracę jeszcze innych elementów, zwłaszcza czynnika melodycznego. W fazie drugiej ożywia się bowiem znacznie linia melodyczna, zataczając szeroko wygięty łuk, co w porównaniu z obrazem linii melodycznej fazy pierwszej i końcowej stanowi niewątpliwy kontrast. O współdziałaniu elementu harmonicznego można tu mówić o tyle, że do szczególnego znaczenia dochodzą wtórne zjawiska harmoniczne w postaci licznych nut bocznych, uzyskanych przy pomocy kroków chromatycznych. Z uwagi na dynamiczny charakter Preludium b-moll można dopatrywać się tam współdziałania czynnika dynamicznego z agogicznym. Występuje to szczególnie wyraźnie w przejściu do końcowej fazy utworu *(stretto)* i w ogóle na przestrzeni ostatniej fazy, którą cechuje stałe przyspieszanie tempa *(sempre più animato)*. Dzięki współdziałaniu dynamiki i agogiki wyczuwamy zupełnie dobrze, że utwór zbliża się ku końcowi, że jest to właśnie ostatnia faza jego przebiegu. Współdziałanie wspomnianych elementów idzie w Preludium a-moll w odmiennym kierunku niż w Preludiach poprzednich. Zachodzi tam mianowicie osłabienie siły dynamicznej przy równoczesnym zwolnieniu tempa *(diminuendo-slentando)*. Łączy się to z innymi jeszcze właściwościami tego wyjątkowego utworu Chopina, tj. z przejawami dekompozycji, występującej w końcowej jego fazie. A gdy do tego dodamy, że przejawy te zbiegają się z wyraźnym dążeniem w kierunku osiągnięcia zamierzonej przez porządek układu cyklicznego toniki, wówczas stanie się jasne, że czynniki agogiczny i dynamiczny współdziałają również z elementem harmonicznym.

Preludium h-moll stanowi przejście do tych preludiów Chopina, gdzie dynamika urasta do znaczenia c z y n n i k a f o r m o t w ó r c z e g o. Zauważyć to można już w środkowych fazach tego utworu, bowiem niemal jedynym przejawem czynności ewolucyjnych staje sie tam wzmożenie siły brzmienia. Wzmożenie to uzyskuje Chopin przy pomocy zdwojeń oktawowych, a więc za pośrednictwem środków wynikających z natury samego instrumentu i jego możliwości dynamicznych. W tej chwili jednak nie tyle ważne jest źródło wzmożenia siły brzmienia, ile sam fakt, że dynamika staje się tam

wybitnym czynnikiem tektonicznym. Podobny szczegół zachodzi również w Preludium F-dur, aczkolwiek wyrazowo i technicznie jest zjawiskiem innym, działającym w odwrotnym kierunku. Preludium F-dur reprezentuje oddynamizowanie przebiegu. Jednak z uwagi na to, że proces oddynamizowania postępuje stale, dynamika staje się tam również czynnikiem tektonicznym. W tym wypadku zachodzi współdziałanie dynamiki z elementem kolorystycznym, gdyż zmianę kolorytu uzyskuje Chopin przez ustawiczną zmianę rejestrów, co siłą rzeczy musi pociągać za sobą osłabienie siły brzmienia, chociażby dlatego, że dźwięki w rejestrach wysokich są z natury słabsze niż w rejestrach niskich. Najbardziej typowym przykładem formotwórczego znaczenia dynamiki jest Preludium f-moll. Wprawdzie, jak wynika z najnowszego wydania Dzieł Wszystkich Chopina, kompozytor nie zaznaczył na początku tego utworu jakości siły przy pomocy odpowiednich znaków, jednak na podstawie przebiegu Preludium f-moll można domyślać się, że rozwój jego formy dokonuje się od *p* do *fff*. Zresztą począwszy od t. 7 wyznaczył Chopin zupełnie dokładnie rozwój dynamiki tego utworu, podkreślając stałe wzmożenie siły (*cresc.*), które doprowadza do wspomnianego *fff*. Poza tym poprzedni wydawcy preludiów Chopina zgodnie przyjmują, że początek utworu rozpoczyna się w piano. Rzecz jasna — sama dynamika nie może być wykładnikiem stawania się formy. Ale jej formotwórcze działanie zmusza kompozytora do specyficznego traktowania innych elementów w ten sposób, żeby działanie to mogło się należycie ujawnić. Stąd więc w początkowych dwóch fazach Preludium f-moll ogranicza jeszcze Chopin stosowanie zwartych akordów i dopiero w dalszym toku utworu uderzenia pionów akordowych stają się coraz bardziej częste jako środek potęgowania siły. Nie bez znaczenia w całym utworze są liczne pasaże ornamentalne, stojące również na usługach dynamiki. Nawet i następstwo harmoniczne w t. 13—17, opierające się na stosowaniu w podstawie basowej częstych kroków chromatycznych, należy do tej samej kategorii czynników wzmacniających dynamiczny charakter utworu. Stąd więc dynamika wyznacza jakość doboru środków różnych elementów i dlatego staje się w Preludium f-moll czynnikiem formotwórczym.

17*

ROZDZIAŁ IV

Forma a faktura fortepianowa

Rozpatrywanie formy jako wypadkowej ze współdziałania wszystkich elementów, będącej wykładnikiem emocjonalnego wyrazu dzieła, byłoby niewystarczające, gdybyśmy nie uwzględnili środków wykonawczych, przy pomocy których elementy te mogą się realnie przejawić. W związku z preludiami Chopina staje się przeto aktualna sprawa faktury fortepianowej. U Chopina, jako u kompozytora par excellence fortepianowego, jest to sprawa szczególnie ważna, bowiem jego pomysły twórcze wynikały z możliwości faktury fortepianowej. Niejednokrotnie faktura fortepianowa decydowała u niego o sposobie wykorzystania środków. Faktura fortepianowa, jako czynnik kierujący użyciem elementów, musiała stać się więc decydującym c z y n n i k i e m w y r a z o w y m. Toteż w wielu wypadkach można zauważyć, że pewne ujęcie konstrukcyjne elementu zyskuje odmienne znaczenie wyrazowe zależnie od jego fortepianowo-fakturalnego traktowania. Odnosi się to głównie do takich elementów, jak melodyka i harmonika, a w związku z tą ostatnią i kolorystyka. Już w zakresie melodyki figuracyjnej zauważyliśmy diametralnie odmienne różnice wyrazowe. W pewnych preludiach figuracja posiada charakter lekki i perlisty, w innych zaś staje się wyrazem burzliwego charakteru utworu. Podobnie na gruncie elementu harmonicznego te same środki mogą wykazywać różny charakter wyrazowy, zależnie od ich traktowania technicznego w związku ze ściśle określonym rodzajem faktury fortepianowej w poszczególnych wypadkach. Ale nie tylko melodyka, harmonika i kolorystyka zależne są od faktury fortepianowej. Dodać tu można również dynamikę, która staje się bardziej lub mniej wyrazista na skutek użycia pewnych środków fakturalnych. Jak widzimy, faktura fortepianowa, jako czynnik najbardziej realny, kieruje użyciem poszczególnych elementów i decyduje o ich efektywnym działaniu.

Już dotychczasowi badacze twórczości Chopina zdawali sobie sprawę ze znaczenia faktury fortepianowej w zakresie formy niektórych preludiów, traktując to zagadnienie nie ze stanowiska schematu formy w rodzaju wyszczególnienia i zestawienia poszcze-

gólnych części preludiów, ale ze stanowiska charakteru ich oblicza fortepianowego. Stąd więc Zdzisław Jachimecki[48]) wydziela szereg preludiów o charakterze etiudowym, do których zalicza Preludia fis-moll, gis-moll, b-moll, Es-dur i F-dur, nazywając je „dłuższymi szkicami etiud". Do tych Preludiów dodaje jeszcze Preludia mniejsze, jak D-dur, cis-moll op. 28 nr 10, H-dur i es-moll. Nie będziemy się w tym wypadku wdawać w polemikę na temat tego, czy preludia te można nazwać szkicami etiud. Sprawa ta była już przez nas poruszana i zdaje się należycie wyświetlona. Obecnie ważne natomiast jest stwierdzenie, że istotnie faktura fortepianowa niektórych preludiów posiada cechy etiudowe, co oznacza, że dany utwór powstał na skutek wnikania kompozytora w pewne zagadnienia fakturalne stylu fortepianowego i że to zadecydowało o jego obliczu.

Dotychczasowa literatura teoretyczna z zakresu techniki fortepianowej mało nam może pomóc w dociekaniach nad stosunkiem faktury fortepianowej do formy utworu i jej wyrazu. Prace tego rodzaju zajmowały się głównie zagadnieniami wykonawczymi gotowego już dzieła, a nie stawiały pytania, jak dalece pewne szczegóły fakturalne wpłynęły na powstanie dzieła o określonym obliczu. W pracy niniejszej chodzi właśnie o to drugie zagadnienie i dlatego przegląd zagadnień musi być odmienny niż we wspomnianej literaturze z zakresu metodyki gry fortepianowej. Musimy tu połączyć pewne zjawiska kompozytorsko-techniczne ze zjawiskami samej faktury. Krótko mówiąc, interesować nas będzie to, w jaki sposób wykorzystał Chopin środki fakturalne techniki fortepianowej i skoordynował je ze środkami elementów muzycznych. Będzie zatem chodziło o przedstawienie współdziałania partii obydwóch rąk przy równoczesnym wkroczeniu w jakość użytych tam środków.

Już w związku z melodyką Chopina mieliśmy sposobność zapoznać się z dwoma głównymi jej typami, mianowicie melodyką figuracyjną i kantylenową, które są wyraźnym odbiciem pewnych diametralnie różnych typów faktury fortepianowej. Melodyka figuracyjna powstała w wyniku wnikania w możliwości techniczne instrumentu. Na gruncie muzyki fortepianowej figuracja staje się środ-

---

48) Zdzisław Jachimecki. Chopin. Rys życia i twórczości. Warszawa 1949, str 248.

kiem narzucającym się przez naturę samego instrumentu. Adolf Kullak[49]) zwraca uwagę, że na skutek suchego, ograniczonego w swym wyrazie dźwięku fortepianowego figuracje i pasaże stały się w muzyce fortepianowej szczególnie dogodnym środkiem, podczas gdy prowadzenie kantyleny napotyka na trudności. Trudności te zostały wprawdzie z biegiem czasu przezwyciężone, w czym wielki udział wziął Chopin, doprowadzając kantylenę fortepianową do szczególnego rozkwitu. Niemniej jednak figuracja pozostała dla muzyki fortepianowej pierwszorzędnym środkiem wyrazowym, gwarantującym zwartość dzieła i pełnię jego brzmienia. Czynnikiem wyrównującym ograniczenia wyrazowe fortepianu z powodu suchego i krótkotrwałego dźwięku jest jego zdolność to przedstawienia dzieła w ujęciu wielogłosowym, razem z pełnym towarzyszeniem harmonicznym. Na tym polu fortepian stwarza bardzo dalekie możliwości, przekraczające nawet inne instrumenty podobnego rodzaju. Przede wszystkim wykazuje on nadzwyczajną czułość na odcienie dynamiczne, które można uzyskiwać nie tylko przez przeciwstawienie *forte* i *piano*, ale i przez osiągnięcie licznych gradacji w sile dźwięku przy pomocy *crescenda* i *diminuenda*. Niemałą rolę odgrywają również różnice w rejestrach fortepianu, które stają się dogodną platformą dla poczynań kolorystycznych. Możliwość stosowania licznych zdwojeń oktawowych posiada znaczenie dla zwiększenia wolumenu brzmienia i tym samym wpływa na dynamikę. Nie można również zapominać o biegłości technicznej, możliwej do uzyskania na fortepianie, która wyrównuje krótkotrwałość brzmienia dźwięku fortepianowego i zasadniczo nie stawia tamy ani elementowi agogicznemu, ani też rytmicznemu.

Jeśli chodzi o preludia Chopina, to pod względem trudności wykonawczo-technicznej wykazują one pomiędzy sobą znaczne zróżnicowanie. Obok preludiów, które można nazwać utworami „trudnymi", jak Preludium D-dur, fis-moll, gis-moll, b-moll, Es-dur i d-moll, znajdujemy preludia „łatwe", jak np. Preludium e-moll, h-moll, A-dur, E-dur, c-moll. Sprawa trudności wykonawczo-technicznej nie ma jednak dla nas większego znaczenia wobec faktu,

[49]) Adolf Kullak. Die Aesthetik des Klavierspiels. Wyd. 9 Lipsk 1922 str. 3.

że interesuje nas w ogóle faktura fortepianowa preludiów ze stanowiska techniki kompozytorskiej.

1. Kantylena z towarzyszeniem akordowym

Chociaż przy omawianiu melodyki preludiów Chopina wyszliśmy od melodyki figuracyjnej, jako najbardziej charakterystycznej dla formy i wyrazu preludiów w ogóle, zwłaszcza dla Preludium najwcześniejszego, to obecnie z racji systematycznego traktowania zjawisk, charakterystycznych dla faktury fortepianowej, odwracamy ten porządek. Jest to uzasadnione tym, że utwory Chopina należą do typu muzyki homofonicznej i że właśnie w homofonii kumulacja kantyleny z towarzyszeniem akordowym należy do najbardziej prostych struktur. W preludiach Chopina nie spotykamy tak uproszczonej faktury tego rodzaju, jak to np. można spotkać u niego w mazurkach czy walcach. W tym wypadku mam na myśli kumulację, polegającą na wprowadzeniu kantyleny w prawej ręce, której towarzyszą akordy w lewej ręce, rozplanowane dwufazowo, przy czym pierwszą fazę towarzyszenia tworzy uderzony luźnie dźwięk basowy, drugą zaś zwarte piony akordowe, np.:

LVI PRZYKŁAD

Mazurek op. 6 nr 2, t. 9—10



Już w najprostszym preludium Chopina, mianowicie w Preludium A-dur, ta forma faktury fortepianowej została zmodyfikowana w ten sposób, że nastąpił tam rozkład pionów akordowych na partie obydwóch rąk.

LVII PRZYKŁAD

Preludium A-dur, t. 1—4



Preludium to, jeśli chodzi o biegłość, nie nastręcza zasadniczo żadnych trudności. Szczegół ten nie jest jednak ważny z naszego punktu widzenia. Toteż bardziej interesuje nas fakt z a c h o w a n i a r ó w n o w a g i s i ł y u d e r z e n i a w obydwóch rękach, uwarunkowanej konsekwencją w ich układzie. Na skutek wprowadzenia zdwojeń oktawowych w ręce lewej, jakkolwiek następuje wówczas skrzyżowanie kciuków, dźwięk zasadniczy akordu dominantseptymowego otrzymuje należytą siłę, równoważącą akordowe zespolenie dźwięków w ręce prawej. Układ ten zadecydował o dalszym następstwie towarzyszenia, zwłaszcza w ręce lewej, prowadząc do zachowania tego samego nastawienia ze zmianą jedynie pierwszego palca, co wynika z przejścia oktawy na kwintę czystą. W ten sposób utrzymuje Chopin jednocześnie nie tylko równowagę dynamiczną, ale również podkreśla plastyczność samego obrazu nutowego. Co więcej, w ten sposób zostaje uwydatniona prawidłowość technicznego traktowania połączeń akordowych ze stanowiska nauki harmonii. Opisany powyżej szczegół powtarza się w zasadzie w całym utworze z mniejszymi lub większymi zmianami. Ma to szczególne znaczenie, jeśli chodzi o wpływ faktury fortepianowej na wyraz formy utworu. Powtarzający się sposób kumulacji kantyleny z towarzyszeniem harmonicznym wpływa na j e d n o l i t o ś ć p r z e-

biegu formalnego. W preludiach Chopina jednolitość taka staje się niemal regułą. Zmiana formy towarzyszenia oraz sposobu kumulacji obydwóch rąk zachodzi w tych utworach bardzo rzadko, tak że Preludia takie, jak Des-dur, Fis-dur lub f-moll należą do wyjątków. W związku z tym przekonujemy się, jak wielką rolę odgrywa faktura fortepianowa w osiąganiu jednolitości wyrazowej preludium. Zresztą nie tylko preludia wykazują te cechy. Wymienić można by tu również prawie wszystkie mniejsze utwory Chopina, a nawet i dłuższe partie większych jego dzieł. Obrany raz rodzaj faktury fortepianowej decyduje w dalszym toku utworu o sposobie upostaciowania elementów głównych i wyznacza dla nich ramy, w których mają się obracać. Tak więc pozornie drugorzędny ze stanowiska kompozytorskiego czynnik, jakim jest faktura danego instrumentu, bezpośrednio wpływa na charakter utworu.

Przeniesienie punktu ciężkości postępów akordowych do prawej ręki spotykamy w Preludium c-moll. W utworze tym widoczna jest również konsekwencja w stosowaniu obranego z góry układu. Pionom akordowym w ręce prawej towarzyszą oktawowo zdwojone dźwięki podstawowe poszczególnych akordów w ręce lewej. Ten rodzaj faktury związany jest ściśle z wyrazem Preludium, z jego marszowo-chorałowym charakterem. A jednak mimo całej konsekwencji w przestrzeganiu sposobu kumulacji materiału przeznaczonego dla partii obydwóch rąk, faktura jasno podkreśla rozczłonkowanie formalne i zmiany wyrazowe w utworze. Wraz z rozczłonkowaniem na poprzednik i następnik zmienia się masywność brzmienia. Podczas gdy w poprzedniku przeważają wielodźwiękowe piony akordowe i niski rejestr oktaw basowych, to w następniku masyw akordowy zmniejsza się, a dźwięki basowe przechodzą do wyższego rejestru. Ma to wpływ na dynamikę następnika i jednocześnie dobrze harmonizuje z jego elegijnym charakterem, co stanowi kontrast do heroicznego wyrazu poprzednika. Skoro mowa o kontrastach wyrazowych, to nie można również pominąć i czynnika harmonicznego, zwłaszcza opadającego chromatycznie basu. Linia chromatyczna lewej ręki, dzięki przeniesieniu do wyższego rejestru, zyskuje na wyrazistości i tym samym staje się wybitnym środkiem podkreślającym charakter następnika. Nie ulega wątpliwości, że zmiana w ujęciu technicznym następnika wkracza jeszcze w dalsze szczegóły fakturalne techniki fortepianowej. W tym wypadku mam na

myśli różnice w aplikaturze, zachodzące w partii lewej ręki pomiędzy poprzednikiem a następnikiem.

Rzecz jasna, w tym wypadku nie mogą nas interesować szczegóły aplikatury, ponieważ przyjmujemy z góry, że układ palców musi być taki, który zapewni jak najdoskonalsze legato w ręce lewej. Zresztą do zagadnienia aplikatury powrócimy jeszcze w toku niniejszego rozdziału, poświęcając mu specjalny ustęp. Tu natomiast ważne jest to, że nawet konsekwentne przeprowadzenie pewnego rodzaju faktury fortepianowej umożliwia stosowanie niuansów wyrazowych formy współdziałających zgodnie z jej rozczłonkowaniem.

Prostym środkiem fakturalnym jest rozdrobnienie rytmiczne pionu akordowego, dzięki czemu uzyskujemy kilkakrotne powtarzanie tego samego akordu. Dawniej nie realizowano w piśmie rozdrobnienia rytmicznego, lecz przedstawiano je przy pomocy abrewiatur, podobnie jak to stosuje się jeszcze i dziś w partyturach orkiestrowych. Przykładem na stosowanie tego rodzaju faktury jest Preludium e-moll. Zasadniczo utwór ten należało by uważać za najprostszy pod względem faktury fortepianowej. Występuje tam bowiem linia melodyczna w ręce prawej, w lewej zaś ósemkowy ruch rozdrobnionych następstw akordowych. Gdybyśmy sprawę faktury fortepianowej chcieli potraktować powierzchownie, tzn. gdyby chodziło nam o wyszukiwanie specjalnych problemów związanych z biegłością techniczną, wówczas rzeczywiście Preludium e-moll nie stanowiłoby dla nas okazji do dociekań. Ponieważ interesuje nas stosunek techniki kompozytorskiej do faktury fortepianowej, przeto i ten utwór zasługuje na uwagę. W toku naszych rozważań nad melodyką preludiów Chopina wskazaliśmy na płaszczyznową strukturę przebiegu melodycznego w Preludium e-moll, przy czym stwierdziliśmy tam bardzo ograniczoną strukturę interwałową płaszczyzn. W jakim więc ujęciu technicznym należało przedstawić tę ograniczoną linię melodyczną, żeby proste wychylenie sekundowe mogło nabrać odpowiedniego wyrazu, żeby mogło działać jako czynnik emocjonalny? I tu właśnie okazuje się, że dzięki rozdrobnieniu ósemkowemu następstwa harmoniczne, które kolorystycznie oświetlają wychylenia sekundowe i pobudzają je do życia, zyskują na wyrazistości. Co więcej, anemiczna interwałowo linia, mogąca godzić w przejawy ruchu, znajduje czynnik pomocniczy, podkreślający ruchowość przebiegu formy. Taki oto szczegół, zdawało by się błahy, jak rozdrobnienie akordowe w najprostszej fakturze fortepianowej,

spełnia wybitną rolę konstrukcyjną i wyrazową w przebiegu formy, po prostu decyduje o jej żywotności. Gdyby ktoś miał zastrzeżenie wobec tego poglądu, radziłbym zmienić rodzaj faktury fortepianowej, a wówczas utwór zmieni równocześnie swoje oblicze, przestanie żyć mimo kunsztownych środków harmonicznych. W wypadku takim element harmoniczny zostałby osłabiony. Schemat harmoniczny tego utworu, podany przez Bronarskiego, nie może wskazać, co wyrazowo oznaczają następstwa akordowe. Nie żyją tam jeszcze zastosowane przez Chopina środki, aczkolwiek z teoretycznego punktu widzenia zostały wyjaśnione. Dlatego też izolacja elementów, nie wyłączając elementu harmonicznego, mimo wnikliwej analizy, nie daje prawdziwego obrazu roli danego elementu, jaką on spełnia w utworze.

Obecnie przechodzimy do bardziej rozbudowanej faktury fortepianowej, dla której podstawą była struktura Preludium A-dur. I w tym wypadku będzie chodziło o kumulację kantyleny z towarzyszeniem akordowym. Utworem fakturalnie nawiązującym do Preludium A-dur jest Preludium As-dur op. 28 nr 17. Oczywiście, nie może tam być mowy o punktach stycznych w zakresie techniki kompozytorskiej w ciaśniejszym znaczeniu, lecz o pewnych chwytach rąk, które decydują o ich wzajemnym ustosunkowaniu się. Cechą charakterystyczną dla Preludium As-dur jest, podobnie jak w Preludium A-dur, dążenie do zachowania równowagi w rozplanowaniu siły uderzenia przy równoczesnym staraniu się o plastyczność obrazu dla obydwóch partii. Ta plastyczność obrazu, pozostająca w związku z logika w traktowaniu środków harmonicznych, została skoordynowana z właściwościami fakturalnymi utworu, przyczyniając się do względnego przestrzegania rozpiętości palców, co wyznacza jednocześnie charakterystyczny rodzaj aplikatury. Stąd więc zachodzą tam zjawiska podobne jak w Preludium A-dur, mianowicie krzyżowanie się palców. Nie można jednak pominąć specyficznego obrazu elementów głównych, jak rytmika, melodyka i harmonika, które siłą rzeczy musiały doprowadzić do różnic pomiędzy tymi utworami. Poza tym już samo ogólne ujęcie utworu, wykazującego o wiele większą przestrzeń, doprowadziło do dalszych zmian. Zmiany te jednak są bardzo istotne dla faktury fortepianowej, przede wszystkim dla jej stosunku do przejawów technicznych w zakresie dysponowania elementami. W wyniku tego pianistyczne zjawiska występują tam o wiele wyraźniej oraz o wiele

plastyczniej przejawia się rola, jaką spełnia faktura fortepianowa w podkreślaniu roli poszczególnych elementów. W Preludium As-dur odczuwamy już zupełnie dobrze — i to na większych przestrzeniach — że krzyżowanie palców nie jest tylko efektem pianistycznym, ale ma na celu uwydatnienie w pewnych miejscach równomiernej pod względem siły działania korespondencji melodycznej, przejawiającej się w partiach obydwóch rąk. Stąd zdwojenia oktawowe, występujące w lewej ręce, stają się uzasadnione.

LVIII PRZYKŁAD

Preludium As-dur, t. 19—22



Gdy przypomnimy sobie, że w rozprzestrzenieniu się formy Preludium As-dur niemałą rolę odgrywały kontrasty dynamiczne, to konstrukcyjna i wyrazowa rola zdwojeń oktawowych wyjdzie tym bardziej na jaw.

W uzupełnieniu naszych rozważań na temat faktury fortepianowej, polegającej na kumulacji kantyleny z towarzyszeniem pionów akordowych, wspomnieć jeszcze należy o Preludium E-dur i h-moll. W omówionych dotychczas Preludiach Chopina, mimo rozdrobnienia rytmicznego, polegającego na powtarzaniu danego akordu w mniejszych wartościach rytmicznych, piony wykazywały całko-

witą zwartość. W Preludium E-dur natomiast występuje również rozdrobnienie, lecz ujęte w ten sposób, że jeden ze składników akordu stosowany jest sukcesywnie, w rezultacie czego powstaje figura triolowa.

LIX PRZYKŁAD

Preludium E-dur, t. 1—2



Zachodzi więc pytanie, jakie znaczenie posiada zastosowanie tego rodzaju figury. Żeby się o tym przekonać, wystarczy zamienić figurę triolową na zwarty akord. Wówczas okaże się, że utwór straci nie tylko pełnię brzmienia, ale również wiele z płynności przejścia jednego akordu w drugi. Z powyższego więc wynika, że rozdrobnienie pionów akordowych na pewne figury przyczynia się do pełni brzmienia i płynności następstw harmonicznych, przede wszystkim wyrównuje ich wolumen brzmienia. To wyrównujące znaczenie figur harmonicznych musi mieć siłą rzeczy wpływ na jednolitość formy, tym bardziej, że powzięty raz rodzaj faktury fortepianowej utrzymuje się w całym utworze. Nie bez znaczenia jest również miejsce zastosowania figur. W naszym wypadku figury te występują pomiędzy kantyleną a głosem basowym, a więc mają znaczenie ściśle wypełniające, co łączy się ze wspomnianym znaczeniem tych środków jako czynników, przyczyniających się do zwiększenia wolumenu brzmienia i wyrównania jego siły. Tak wygląda sprawa ze stanowiska pianistycznego. Ale u Chopina pianistyka nigdy nie była celem samym w sobie (z wyjątkiem może młodzieńczych jego utworów). Toteż zastosowany rodzaj faktury fortepianowej musi pozostawać w związku z właściwościami elementów utworu. Przy okazji rozpatrywania harmoniki Preludium E-dur zwróciliśmy uwa-

gę, że w utworze tym przejawiają się już właściwości kolorystyczne harmoniki, co znalazło swój wyraz w stosowaniu licznych akordów paralelnych i odniesień wyższego rzędu. Otóż zachodzące w Preludium E-dur rozdrobienie pionów akordowych, aczkolwiek występuje ono jeszcze w postaci bardzo ograniczonej, łączy się ściśle z elementem harmonicznym. Dodać tu jeszcze trzeba, że do właściwości brzmieniowych tego utworu należy również niski rejestr, w którym jest on utrzymany. Ostatnie spostrzeżenie pozwala wniknąć nawet w przyczyny takiej a nie innej figuracji. Szerzej rozbudowana figuracja harmoniczna byłaby tam bowiem niewskazana właśnie ze względu na niski rejestr, ponieważ zabrakło by dostatecznego miejsca na jej rozprzestrzenienie się, a nawet gdybyśmy chcieli figurację taką zastosować, trzeba by zejść w jeszcze niższe rejestry fortepianu, gdzie mała odległość pomiędzy dźwiękami nie działałaby zadowalająco.

Kantylena przeznaczona dla prawej ręki jest w fakturze fortepianowej o wiele częstszym zjawiskiem niż porządek odwrotny, tzn. niż zastosowanie jej w ręce lewej. A jednak w preludiach Chopina spotykamy się i z tym rzadszym rodzajem faktury fortepianowej, czego dowodzi Preludium h-moll i środkowa część Preludium Des-dur. Dążenie Chopina do osiągnięcia w poszczególnych preludiach jak największej jednolitości sprawiło, że w Preludium h-moll kantylena w lewej ręce utrzymuje się w toku całego utworu. Szczegółu tego nie należy rozumieć w ten sposób, aby raz obrana zasada fakturalna decydowała o jednolitości formy. Trzeba tu również uwzględnić rozmiary dzieła, w którym dany szczegół techniczny został konsekwentnie przeprowadzony. Inaczej nie moglibyśmy się zdobyć na obiektywny sąd w sprawie zachodzących zjawisk. Niejednokrotnie ścisła konsekwencja może stanowić również stronę ujemną dzieła, prowadząc do jego monotonii. Chopin, przeprowadzając konsekwentnie pewne założenie fakturalne, pamiętał niewątpliwie o tym niebezpieczeństwie i dlatego nadał Preludium h-moll małe rozmiary.

Zastosowanie kantyleny w lewej ręce ma przede wszystkim z n a c z e n i e   w y r a z o w e, co pozostaje w związku ze specyficznym oświetleniem kolorystycznym kantyleny. Żeby właściwości wyrazowe

takiej struktury mogły się należycie przejawić, trzeba dokonać odpowiedniej kumulacji towarzyszenia z kantyleną. Połączenie kantyleny z towarzyszeniem harmonicznym jest w Preludium h-moll nadzwyczaj proste. Ujął je Chopin w ten sposób, że nigdzie nie przesłania ono linii melodycznej. Nawet skojarzenie polifonizujące, występujące w pierwszej części tego utworu, nie godzi w wyrazistość kantyleny lewej ręki. Mogło by się wydawać, że umieszczenie kantyleny w lewej ręce nie powinno nastręczać żadnych trudności fakturalnych ani kompozytorsko-technicznych w dysponowaniu elementami. W tym wypadku wchodzi jednak w grę szczegół niezmiernie ważny. Partia prawej ręki bez względu na to, czy posiada kantylenę, czy też ogranicza się do towarzyszenia, jest partią eksponowaną, na którą mimowoli zwraca słuchacz uwagę. Dlatego nie może ona schodzić do roli zwykłego akompaniamentu. Towarzyszenie w Preludium h-moll jest na tyle charakterystyczne, że stało się nawet podstawą do snucia pewnych anegdotycznych opowieści na temat tego utworu. Wprawdzie opowieści te nie mają nic wspólnego z nauką, niemniej jednak są pouczające, bowiem wskazują, że towarzyszenie to jest czynnikiem wyrazowym tak samo jak i kantylena w lewej ręce. I w tym wypadku występuje pewna figura rytmiczna, powtarzająca się w całym utworze, oparta na dwójkowym ujęciu ósemek w takcie 3/4, gdzie pierwsza ósemka przypada na początek każdego akordu, druga zaś jest jej powtórzeniem. Ten prosty szczegół techniczny wkracza nawet w dziedzinę harmoniki, bowiem na pewnych odcinkach powtarzający się rytm dwójkowy tworzy rytmizowaną nutę stałą, która wprowadza do utworu nastrój monotonnej melancholii. Tak więc sposób pianistycznej realizacji towarzyszenia harmonicznego posiada również koordynujące znaczenie dla przebiegu formy. Powtarzający się stale rytm dwójkowy, wytwarzający na pewnych odcinkach rodzaj nuty stałej, staje się czynnikiem koordynującym przebieg formy w drugiej jej części, gdzie występuje kontrast melodyczny. Dzięki temu forma okresowa wyższego rzędu Preludium h-moll zyskuje na jednolitości. Stąd więc otrzymujemy jeszcze jeden dowód, że faktura fortepianowa w swoim ogólnym ujęciu, jak i szczegółach, wpływa na formę utworu i jego właściwości wyrazowe.

2. *Rozbudowanie »basów Albertiego«*

Preludium E-dur może stanowić przejście do grupy utworów stosujących figurację harmoniczną. Preludia tego rodzaju będą obecnie przedmiotem naszych rozważań. W związku z tym należy od razu zaznaczyć, że nie wszystkie figuracje nawet o charakterze harmonicznym powstają u Chopina wyłącznie przez rozbudowanie tzw. „basów Albertiego". Obok wymienionego sposobu figurowania oddziaływuje na Chopina również figuracja harmoniczna, biorąca swój początek od Bacha, co jest zupełnie zrozumiałe, skoro się zważy, że Chopin był wielkim wielbicielem muzyki tego kompozytora. Bachowskie traktowanie figuracji wpłynęło niewątpliwie na wytworzenie się u Chopina skojarzeń polimelodycznych. I tu właśnie przejawia się indywidualizm Chopina, który potrafił nie tylko stopić ze sobą dwie metody figurowania, tzn. Albertiego i Bacha, ale wykorzystać jeszcze zdobycze pianistyki H u m m l a i F i e l d a, nie licząc innych mniejszych kompozytorów, aczkolwiek sławnych pianistów, których zdobycze rozbudowywał, oszlifowywał i uzgadniał z wymaganiami najwyższego poziomu techniki kompozytorskiej.

Nawiązanie bezpośrednie do struktury figuracji Albertiego przejawia się u Chopina najwyraźniej w jego najwcześniejszym Preludium As-dur (1834), wszelako nie jest to już czysty „bas Albertiego" z uwagi na stosowane tam w i ę k s z e o d l e g ł o ś c i, jak rozpiętość decymy, a nawet przekraczające ją o interwał sekundy. Mylne było by twierdzenie, gdybyśmy na podstawie faktu, że Chopin w figuracjach swoich żąda z zasady większej rozpiętości palców, chcieli przypisywać mu wyłączność i pierwszeństwo w stosowaniu takich odległości. W tym wypadku faktura fortepianowa D o m e n i c a S c a r l a t t i e g o wniosła bardzo dużo nowego. Rzecz jasna, istnieją pewne charakterystyczne cechy faktury fortepianowej (klawesynowej) Scarlattiego, które sprawiają, że stosowanie większych interwałów w figuracji było nastawione u Scarlattiego przede wszystkim na rzutowanie ręką, a w mniejszym stopniu na rozpiętość palców. Jakkolwiek tu i ówdzie możemy u niego spotkać pewne szczegóły, które mogłyby świadczyć przeciwko temu poglądowi, większość jednak jego dzieł przemawia za naszym stanowiskiem. O Preludium

As-dur wspominamy tu tylko nawiasowo, a to z tego powodu, że utwór ten w żadnym wypadku nie może być świadectwem faktury fortepianowej Chopina nawet z r. 1834. Wystarczy tylko przejrzeć jego etiudy aby się przekonać, że już wcześniej stosował on technikę fortepianową o wiele bogatszą, a co najważniejsze, na wskróś indywidualną.

Jak dalece został u Chopina rozbudowany w preludiach bas Albertiego, świadczy partia lewej ręki Preludium d-moll. W utworze tym wymagania sprawności technicznej zostały posunięte bardzo daleko, wykraczając poza ówczesne możliwości. Jedynie tylko L i s z t mógłby się poszczycić w tym czasie równą odwagą. Figuracja towarzyszenia Preludium d-moll łączy w sobie zarówno dużą rozpiętość palców jak i konieczne przesunięcie ręki, co przy szybkim tempie *(Allegro appassionato)* wymaga już bardzo daleko posuniętej sprawności technicznej. Ale szczegół ten nie jest dla nas sprawą najważniejszą. To interesuje wyłącznie pianistów. Nas natomiast obchodzi rezultat specyficznego traktowania faktury. Otóż wprowadzona przez Chopina figura towarzyszenia, aczkolwiek została pojęta z ducha pianistyki, łączy się nierozerwalnie z wyrazem utworu, z jego charakterem. Szybkie przesunięcie palca z *D* na *a*, a więc realizujące interwał duodecymy, sprawia, że ostatni dźwięk figury otrzymuje silniejszy akcent od innych dźwięków, w wyniku czego następstwo tych figur po sobie sprawia wrażenie jakby cwałowania. Gdyby Chopin zastosował tego rodzaju figurę tylko w pewnym miejscu utworu, to nie mielibyśmy uzasadnionej potrzeby specjalnego zajmowania się nią. Rzecz jednak w tym, że figura ta przenika cały utwór od początku do końca. Ze stanowiska formalnego staje się ona czynnikiem integrującym przebieg formalny. Z wyrazowego punktu widzenia zaś nadaje mu burzliwy charakter. Na podłożu tej figury akompaniamentu działają dopiero inne elementy utworu, jak melodyka i harmonika, oczywiście harmonizując z towarzyszeniem pod względem wyrazu.

Obok rozbudowy basów Albertiego w kierunku stosowania coraz to większych odległości pomiędzy dźwiękami tworzącymi figurę spotykamy u Chopina jeszcze inny sposób rozbudowania tego pierwowzoru. Jako przykłady wymienić można Preludia Des-dur i a-moll.

18

LX PRZYKŁAD

Preludium Des-dur, t. 1—12



W pierwszym wypadku czynnikiem modyfikującym pierwotny kształt figuracji harmonicznej jest wprowadzenie nuty stałej oraz dublowanie niektórych dźwięków w tercjach albo prowadzenie ich w równoległych sekstach z kantyleną. Dla urozmaicenia wprowadza Chopin również nutę zamienną, co jest przejawem aktywizacji czynnika melodycznego w towarzyszeniu, aczkolwiek siła melodyczna jest tam bardzo słaba. W wyniku tych zabiegów związek ze strukturą basów Albertiego zanika. O wiele plastyczniej występuje on natomiast w następniku pierwszej części Preludium Des-dur, gdzie do rozbudowania basów Albertiego przyczyniły się głównie zdwojenia tercjowe niektórych dźwięków figuracji. W odcinku tym zasługuje jeszcze na uwagę nowa rola figuracji, jaką wyznacza jej Chopin w niektórych miejscach przebiegu. Otóż dźwięki wchodzące w skład figuracji harmonicznej zdwajają w oktawach i decymach dźwięki kantyleny, co przyczynia się do jej uwydatnienia. Ponieważ utwór posiada charakter nokturnowy, a z konstruktywnego stanowiska wykazuje zastosowanie melodyki kantylenowej, która decyduje o charakterze samej formy, przeto takie podkreśla-

nie linii melodycznej wkracza już w dziedzinę kształtowania formalnego, w związku z czym faktura fortepianowa bierze udział w stawaniu się formy. W wielkim stopniu odnosi się to do tej modyfikacji pierwotnego basu Albertiego, która wynikła ze stosowania nuty stałej, bowiem nuta ta odgrywa wybitną rolę w integracji przebiegu formy, podobnie jak to miało miejsce w Preludium h-moll.

Z wyjątkiem zastosowania nuty zamiennej na tle nuty stałej — i to tylko w nielicznych miejscach — towarzyszenie w Preludium Des-dur nie wykazywało żadnych innych przejawów działania wtórnych zjawisk harmonicznych. W Preludium a-moll natomiast n u t a z a m i e n n a tworzy już podstawę figury powtarzającej się na przestrzeni całego utworu (oczywiście z wyjątkiem tych miejsc, gdzie towarzyszenie w ogóle zanika). Ale nie tylko częstotliwość działania nuty zamiennej jest w tym utworze zjawiskiem ważnym. Z uwagi na tempo *(Lento)* i na strukturę figury, gdzie nuta zamienna występuje równocześnie z tercją akordu, powstają nowe zjawiska harmoniczne, które nazwaliśmy skojarzeniami parafunkcyjnymi. Sama figura towarzyszenia powstała w wyniku zjednoczenia dwóch czynności technicznych, mianowicie współbrzmieniowego dublowania dźwięków figurowanych oraz stosowania większych odległości. Czynności te zadecydowały o wyrazistości skojarzenia parafunkcyjnego, które stało się jedną ze specyficznych cech utworu. Stąd znowu dowód, że faktura fortepianowa bierze w Preludium a-moll walny udział w realizacji skojarzeń kompozytorsko-technicznych, po prostu umożliwia ich powstawanie.

Daleko idącą rozbudowę pierwotnego basu Albertiego śledzić można w towarzyszeniu Preludium Fis-dur. W utworze tym e m a n c y p a c j a c z y n n i k ó w m e l o d y c z n y c h nie ulega już żadnej wątpliwości. Wyrazistość ich działania zawdzięczamy użyciu dwóch nut bocznych do dźwięku zasadniczego akordu lub do jego kwinty, w wyniku czego powstaje nawet pewien zwrot melodyczny zakończony krokiem sekstowym lub w niektórych wypadkach septymowym. Ta forma figuracji, opanowująca przebieg formalny skrajnych części utworu, pozostaje nie bez znaczenia dla jego ciągłości, zwłaszcza w punktach dystynkcyjnych, i staje się czynnikiem uzupełniającym. Zauważyć to można już w pierwszej części utworu, gdzie siedmiotaktowy przebieg melodyczny zostaje uzupełniony przez figurację towarzyszenia. Rzecz jasna, nie jest to uzupełnienie ruchu melodycznego kantyleny, ale w ogóle przebiegu formalnego utworu.

W miejscu tym następuje jeszcze większa aktywizacja przejawów melodycznych towarzyszenia, tak że przejmuje ono nawet rolę dopowiedzenia zapoczątkowanej myśli do końca. W związku z uzupełniającym charakterem towarzyszenia stosowane są takie środki, jak np. progresja, dowodząca przejawiania się czynników ewolucyjnych w towarzyszeniu.

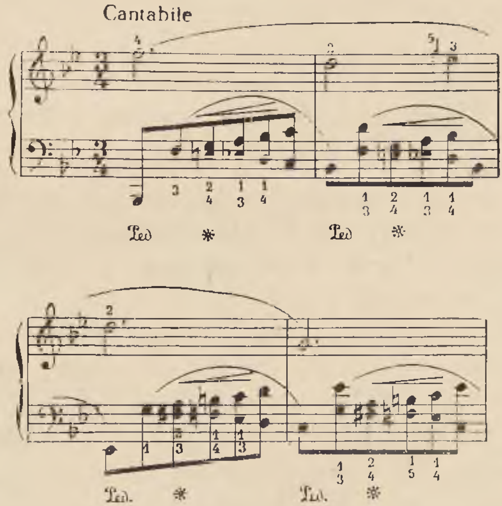
W wypadku gdy obok nut zamiennych stosowane są w towarzyszeniu na szeroką skalę n u t y p r z e j ś c i o w e, wówczas następuje siłą rzeczy d a l s z a jego a k t y w i z a c j a m e l o d y c z n a i tym samym coraz wyraźniej przejawia się czynnik polimelodyczny, tak charakterystyczny dla Chopina. Wybitnym przykładem w tym względzie okazuje się Preludium G-dur. Wprawdzie wykazanie kośćca harmonicznego w zachodzącej tam figuracji nie nastręcza żadnych trudności, mimo to siła czynnika melodycznego jest tak duża, że przy tempie bardzo szybkim *(vivace)* figuracja posiada charakter już typowo melodycznej formy, powtarzającej się stale w toku całego utworu. To decyduje o zaszeregowaniu Preludium G-dur do typu preludiów figuracyjnych, mimo wprowadzonej tam kantyleny w prawej ręce. Konstrukcyjne znaczenie figuracji podkreśla nawet sam kompozytor, rozpoczynając i kończąc Preludium G-dur figuracją bez użycia kantyleny. Z fakturalnego punktu widzenia figuracja w Preludium G-dur stanowi jednocześnie daleko idące rozbudowanie pierwotnej figuracji harmonicznej w kierunku zakreślania łuku, obejmującego przestrzeń aż do tercdecymy. Jest to już niewątpliwy problem pianistyczny, wymagający odpowiedniej aplikatury. Zresztą podobny problem „lewej ręki" stanowi np. Etiuda c-moll op. 10 nr 12, w której właśnie figuracja przeznaczona dla ręki lewej tworzy podstawę problemu pianistycznego tego utworu.

Na podstawie dotychczasowych naszych rozważań nad towarzyszeniem figuracyjnym preludiów Chopina nie trudno zorientować się, że rozbudowa pierwotnego basu Albertiego idzie zasadniczo w trzech kierunkach: w kierunku stosowania coraz to większych odległości pomiędzy dźwiękami składającymi się na formułę figuracyjną, w kierunku użycia pewnych współbrzmień dublujących dźwięki rozłożonego akordu, wreszcie w kierunku aktywizacji czynnika melodycznego przy pomocy wtórnych zjawisk harmonicznych, jak np. nuty boczne, zamienne i przejściowe. Preludium a-moll wykazało, że kumulacja tych czynników, aczkolwiek w bardzo jeszcze

ograniczonym stopniu, prowadzi do zwiększenia roli konstrukcyjnej towarzyszenia i niekiedy staje się przyczyną powstawania nowych zjawisk w zakresie innych elementów, co byłoby nie do przeprowadzenia bez wykorzystania tych czynników. W związku z tym zmienia się sam charakter towarzyszenia, a poprzez jego charakter utwór otrzymuje specyficzny wyraz. Kumulacja dźwięków składających się na figurację ze współbrzmieniami doprowadziła w Preludium B-dur do powstania towarzyszenia, wykazującego szczególną samodzielność. Zasadniczo działają tam dwie partie wtórnych zjawisk harmonicznych, zwłaszcza nut przejściowych.

LXI PRZYKŁAD

Preludium A-dur, t. 1—4



Postępują one w odwrotnych kierunkach, a przy stosowaniu kroków chromatycznych w partii eksponowanej niżej stają się źródłem cząstkowych połączeń harmonicznych, wypływających ze stosunków współbrzmieniowych i dających się funkcyjnie określić. Ale, jak w toku naszych rozważań nad harmoniką preludiów zaznaczyliśmy, te cząstkowe połączenia nie mają charakteru samodzielnych następstw harmonicznych, lecz są jakby nową warstwą pobocznych skojarzeń, występujących na tle głównych wyznaczników funkcyjnych. Toteż te cząstkowe skojarzenia harmoniczne wykazują przede wszystkim właściwości kolorystyczne. Kumulacja czynników, będących wyrazem aktywizacji melodycznej towarzyszenia, prowadzi

więc do powstawania wartości kolorystycznych w towarzyszeniu. Nie potrzeba tu długo rozwodzić się nad tym, że nawarstwienia wtórnych zjawisk harmonicznych stanowią równocześnie problem pianistyczny należący do zagadnień aplikatury i artykulacji, w tym wypadku gry legato. Podobnie jak i w innych preludiach, rozbudowane melodycznie i harmonicznie towarzyszenie staje się pierwszorzędnym wykładnikiem cech konstrukcyjnych przebiegu formalnego i jego wyrazu. Toteż nic dziwnego, że w dalszym toku utworu, przede wszystkim w trzeciej jego części, figura towarzyszenia przechodzi również do prawej ręki, a w niektórych miejscach opanowuje w ogóle przebieg formalny, stając się jedynym wykładnikiem rozprzestrzenienia się utworu. W miejscach takich nie można już mówić o równorzędności towarzyszenia z kantyleną, ale o jego nadrzędności.

3. *Figuracja z towarzyszeniem akordowym*

Ustęp niniejszy tworzy o tyle pendant do ustępu pierwszego, że chodzi tu o tę samą zasadę towarzyszenia harmonicznego, polegającą na użyciu pionów akordowych. Poczęta zaś z ducha instrumentalizmu figuracja rozszerza zagadnienie w kierunku uwzględnienia właściwości pianistycznych linii figuracyjnej. Do najprostszych przejawów figuracji melodycznej należy struktura oparta na pochodach gamowych. W gamie przejawia się najwyraźniej główny czynnik melodii, mianowicie ruchowy, co nie może być bez znaczenia dla kształcenia biegłości wykonawczo-technicznej. Gama [50]), prowadząc do wyrobienia niezależności rąk, siły, wyrównania brzmienia, precyzji aplikatury, gry legato, wydobywania niuansów brzmieniowych itd., stała się podstawą licznych etiud mających zadanie pedagogiczne. Do zdania sobie sprawy z tych właściwości gamy przyczynił się fakt, że odegrała ona wybitną rolę w kształtowaniu się faktury instrumentalnej. Już wirginaliści angielscy posługują się nią na szeroką skalę. Niemałe znaczenie posiada w epoce generałbasowej. U klasyków wiedeńskich legła u podstaw melodyki figuracyjnej. Nie gardzą nią również wcześni romantycy. Ponadto spotyka się ją i później, chociaż już w mniejszym zakresie i ulegającą znacznym modyfikacjom. Chopin stosuje gamę

---

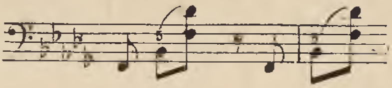
50) Blanche Selva, L'enseignement musical de la technique du piano. Paryż 1924. T. III, cz. II, str. 7 i nast,

stosunkowo rzadko w swych preludiach. Na większych przestrzeniach spotykamy pochody gamowe tylko w Preludiach b-moll i gis-moll, gdzie została poddana dość znacznej stylizacji.

Gama tworzy nie tylko dogodną podstawę dla wszelkiego rodzaju problemów etiudowych, ale również jest tworem nadzwyczaj podatnym do wysnuwania z niej rożnic wyrazowych. Zależnie od sposobu zastosowania jej w przebiegu formy, przede wszystkim pod względem pianistycznym, figuracja może posiadać bądź charakter perlisty, bądź też może wykazywać sporą dozę dynamizmu wewnętrznego. Z tym drugim przypadkiem spotykamy się w Preludiach b-moll i gis-moll. Chcąc uchwycić, na czym polega dynamiczne oddziaływanie pochodu gamowego w Preludium b-moll nie wystarczy tylko uwzględnić partię prawej ręki, ale trzeba zastanowić się nad całością faktury fortepianowej. W tym więc wypadku okaże się, że do dynamicznego oddziaływania utworu walnie przyczynia się towarzyszenie opierające się na trójósemkowej figurze.

LXII PRZYKŁAD

Preludium b-moll, t. 2—3



Faktura towarzyszenia współdziała tam nie tylko z harmoniką, ale i z rytmiką, dzięki której powstaje twór odbitkowy, wnoszący do przebiegu dużo wewnętrznej siły. Niemałe znaczenie posiadają również zdwojenia oktawowe w tych fazach utworu, gdzie dynamika staje się wybitnym czynnikiem tektonicznym. Nie należy jednak sądzić, żeby charakter utworu był głównie wynikiem oddziaływania wspomnianej figury towarzyszenia. Również sposób użycia pochodów gamowych wpłynął w Preludium b-moll w wielkim stopniu w tym kierunku. Początkowo gama staje się tam impulsem, zataczając szeroki łuk opadający w lekko wygiętych liniach. Właściwe jednak stawanie się utworu zaczyna się z chwilą poddawania pochodu gamowego stylizacji przy pomocy licznych dźwięków zamiennych i przejściowych. Wówczas oddziaływanie figuracji zyskuje na wewnętrznej sile, która wzmaga się zwłaszcza w tych miejscach, gdzie kompozytor operuje mniejszymi łukami, przeważnie jednotaktowymi.

Towarzyszenie w Preludium gis-moll posiada strukturę bardzo prostą. Toteż nie można przypuścić, żeby odgrywało tam ono wybitną rolę wyrazową. Dlatego główna rola w kształtowaniu wyrazu przypadła figuracji. Podczas gdy na początku Preludium b-moll pochód gamowy posiadał postać niewyszukaną, to w interesującym nas obecnie utworze gama poddawana jest stylizacji już od samego początku. Stylizacja ta polega na dwójkowym ujęciu pochodu chromatycznego w ten sposób, że każda druga nuta dwójki tworzy antycypację. Właśnie dzięki tej antycypacji wzmaga się siła napięcia, przy czym wzmacnia je kierunek wznoszący się pochodu figuracji. Nie bez znaczenia dla poznania właściwości faktury fortepianowej utworu jest stosowanie w dalszym jego przebiegu zdwojeń oktawowych zjawiających się w miejscach najsilniejszego wzmożenia dynamicznego. W przeciwieństwie do tego stosuje Chopin figurację złożoną z pojedynczych dźwięków dla podkreślenia wyczerpywania się siły, jak to ma miejsce w końcowych fazach Preludium. Tych kilka szczegółów wystarczy do zdania sobie sprawy, jak faktura fortepianowa ściśle współdziała z przebiegiem formy i z właściwościami energetycznymi poszczególnych faz formy figuracyjno-ewolucyjnej.

Żeby się przekonać, w jaki sposób uzyskuje Chopin lekki, powiewny charakter utworu, wystarczy wspomnieć Preludium cis-moll op. 28 nr 10. I w tym utworze mamy do czynienia z pionami akordowymi jako towarzyszeniem do figuracji prawej ręki, aczkolwiek faktura ta nie utrzymuje się w całym utworze bez przerwy. Niewątpliwie l e k k o ś ć f i g u r a c j i pochodzi tam z szybko opadającego ruchu dźwięków z najwyższej kondygnacji aż od oktawy małej. Niemniej jednak lekkość ta znajduje ważne uzupełnienie w arpeggiach towarzyszenia harmonicznego. Akord arpeggiowany nie posiada już tej siły, co zwarty pion akordowy. Czynnikiem pomocniczym okazuje się tu rytmika arpeggiowanych akordów, ograniczająca się tylko do podkreślenia głównych części taktu. Lekkość Preludium cis-moll harmonizuje dobrze z doborem zastosowanych tam środków melodycznych i harmonicznych. Jak wiadomo, całość utworu nie wykazuje jakiejś zawiłej problematyki kompozytorsko-technicznej. Rezygnuje tam nawet Chopin z czynników ewolucyjnych, posługując się zasadą powtórzenia, która dopuszcza tylko nieliczne zmiany w materiale melodyczno-harmonicznym zastosowanym na początku utworu. Jeszcze większą lekkość wykazuje

Preludium F-dur, oparte również na figuracji. Utwór ten stanowi już zasadniczo przejście do preludiów stosujących figurację w obydwóch partiach rąk. Toteż tylko w pewnych miejscach utworu zjawiają się tam piony akordowe, i to nie w postaci zwartych akordów, ale w formie arpeggiowanej. Pozostaje to w związku z dążeniem do znacznego oddynamizowania przebiegu. Technika figuracyjna współdziała tam ściśle ze zmianami rejestrów, o czym już niejednokrotnie wspominaliśmy.

4. *Figuracja w partiach obydwóch rąk*

Dla pianisty nie jest rzeczą obojętną, jaki zachodzi stosunek rytmiczny pomiędzy partiami obydwóch rąk. Łatwiej można uzyskać równowagę siły rąk w wypadku gdy obydwie partie wykazują identyczną rytmikę. Co się zaś tyczy pełni brzmienia utworu, to zastosowanie drobnych wartości rytmicznych zarówno w linii melodycznej jak i w towarzyszeniu tworzy dogodne warunki dla jej uzyskania. Stąd więc faktura pozostaje w niewątpliwym związku z jakością brzmienia utworu. Ale gdy weźmiemy pod uwagę aplikaturę, to stosowanie jednakowej rytmiki w obydwóch partiach rąk bynajmniej nie prowadzi do mechanizacji czynników wykonawczych. Nawet w takim wypadku, gdzie chodzi o proste zdwojenia oktawowe, jak to ma miejsce w Preludium es-moll, wyłaniają się pewne subtelności wykonawcze, potrzebne dla uzyskania j e d n o l i t e g o brzmienia. Żeby zrozumieć, co to oznacza, wystarczy tylko zdać sobie sprawę, że oktawa wykonana przez obydwie ręce nie jest ze stanowiska pianistycznego tym samym, co tzw. „oktawy" jednej ręki. Chopin odkrył możliwości wyrazowe tych subtelności i obok Preludium es-moll dał jeszcze w finale Sonaty b-moll nadzwyczaj ciekawy i pouczający przykład figuracji, opierającej się na oktawowym zdwojeniu partii ręki prawej przez lewą. Oktawa wykonana jedną ręką ma często w sobie coś ostrego, kanciastego, mimo usiłowania osiągnięcia jak największego legata[51]). Natomiast przeznaczona dla obydwóch rąk staje się bardziej gładka, nawet gdybyśmy wykonali ją non legato. Jest to specjalny rodzaj wy-

[51]) Wybitni pianiści przezwyciężają oczywiście wszystkie trudności gry oktawami, uzyskując niejednokrotnie idealną lekkość postępów oktawowych i wyrównanie w sile uderzenia.

równania brzmienia, który wpływa na działanie takich podstawowych elementów, jak melodyka i harmonika.

Już w związku z agogiką zauważyliśmy, że skrzętna analiza harmoniczna i melodyczna Preludium es-moll nie daje prawdziwego obrazu realnego działania tego utworu. Dźwięki, które można było by ująć jako unoszącą się nad figuracją linię, w rzeczywistości tracą na sile swego oddziaływania. To samo odnosi się i do częstych zmian akordowych. Skoro obecnie przyjmiemy, że na skutek wyrównania brzmienia poszczególnych dźwięków figuracji wykazują one jednakową siłę, to tym samym uzyskujemy jeszcze jeden czynnik, bynajmniej nie sprzyjający zbyt szczegółowemu wyodrębnianiu się poszczególnych elemetów w taki sposób jak by to można było przypuszczać tylko na podstawie samego obrazu nutowego. Jest to szczegół niezmiernej wagi, bowiem o rzeczywistej treści utworu nie może decydować obraz nutowy, lecz rezultat, jaki daje wykonanie dzieła, oczywiście najlepsze. Chopin, który znał fakturę fortepianową jak nikt inny przed nim ani po nim, zaznacza szczególnie wyraźnie w piśmie nutowym te szczegóły melodyczne, na wyodrębnieniu których mu zależało. W niektórych jednak wypadkach, gdy z faktury fortepianowej wypływa samoczynnie linia melodyczna, rezygnuje z jej znaczenia. Spostrzegamy to np. w Preludium Es-dur, gdzie najwyższe dźwięki każdej trioli dobrze podkreślają tok linii melodycznej. Natomiast nie można tego powiedzieć o Preludium es-moll chociażby dlatego, że inny tam jest układ poszczególnych dźwięków w triolach. Dlatego bez wniknięcia w charakterystyczne cechy faktury nie można dokładnie opisać utworu. Przebieg melodyczny i harmoniczny Preludium es-moll zależy więc od niwelującej siły zarówno czynnika agogicznego jak i faktury fortepianowej, w wyniku czego w percypowaniu tego utworu wyczuwamy dokładnie równorzędną wartość wszystkich składników przebiegu figuracyjnego. Gdyby Chopinowi nie chodziło o tę równowagę, wcale nie stosowałby zdwojeń oktawowych, które podkreślają równorzędne znaczenie tych składników. Tak więc faktura fortepianowa, współdziałając z agogiką, staje się równocześnie jednym z zasadniczych współczynników utworu.

Mimo dążenia do równowagi siły brzmienia w obydwóch partiach rąk, sytuacja wygląda nieco inaczej w tych utworach, gdzie

figuracja lewej ręki jest zwykłym akompaniamentem. W preludiach Chopina spotykamy bardzo rzadko taki wypadek, tak że wymienić tu można tylko najwcześniejsze jego Preludium As-dur. Rzeczywiście nie trudno jest tam o mechanizację ruchów ręki w akompaniamencie, bowiem na dłuższych odcinkach figury towarzyszenia zachowują jednakowy kształt, co umożliwia jednakowy układ ręki na tych odcinkach. Zresztą schematyzacja figuracji i w. ręce prawej prowadzi do tego samego.

Inny natomiast problem przedstawia sobą Preludium Es-dur. Wprawdzie towarzyszenie nie usamodzielnia się tam, ale mimo to otrzymuje specyficzne oblicze na skutek stosowania w figuracji bardzo rozległych skoków interwałowych sięgających miejscami aż do podwójnej oktawy. Do tego dołącza się jeszcze wprowadzenie dźwięków harmonicznych do partii ręki prawej, wobec czego bierze ona również udział w towarzyszeniu harmonicznym. Czynności te sprawiają, że mimo dość wysoko eksponowanej partii prawej ręki nie ma luki brzmieniowej pomiędzy melodią a towarzyszeniem. Dodać tu należy, że w niektórych miejscach nawet i linia melodyczna zostaje podkreślona dzięki dublowaniu w równoległych decymach.

LXIII PRZYKŁAD

Preludium Es-dur, t. 5—8



Preludium D-dur, mimo stosowania w zasadzie figuracji harmonicznej, należy już do innej kategorii utworów figuracyjnych posługujących się jednakową rytmiką w partiach obydwóch rąk. W toku naszych rozpatrywań nad melodyką zauważyliśmy, że w prawej ręce stosuje Chopin jednotaktową figurę, która powtarza się w utworze z większymi lub mniejszymi zmianami.

LXIV PRZYKŁAD

Preludium D-dur, t. 5—8



W preludiach jednoczących kantylenę z towarzyszeniem figuracyjnym aktywizacja melodyczna w towarzyszeniu była wynikiem działania wtórnych zjawisk harmonicznych, tzn. wszelkiego rodzaju nut zamiennych, bocznych i przejściowych. W Preludium D-dur natomiast nie stosuje Chopin wtórnych zjawisk harmonicznych, a mimo to towarzyszenie wykazuje niemałą siłę działania czynnika melodycznego. A jest to tym bardziej godne uwagi, że towarzyszenie posługuje się stosunkowo dużymi krokami interwałowymi i posiada szeroką rozpiętość przebiegu figuracyjnego. Zostało to umożliwione częstymi zmianami akordowymi, które w tak krótkim takcie, jakim jest t. 3/8 — i to utrzymany w tempie bardzo szybkim *(Molto allegro)* — tworzą aż trzy następstwa akordowe. Nie pozostaje to jednak bez ujemnego wpływu dla emancypacji tych następstw, dla wyrazistości ich funkcyjnego działania, co nie oznacza jeszcze, by nie miały one w ogóle znaczenia dla przebiegu formy utworu, zwłaszcza dla wyrazu jego harmoniki. Szybko zmieniające się figurowane następstwa harmoniczne stają się, jak już wspomniałem, czynnikami kolorystycznymi. W związku z tym otrzymujemy jeszcze jeden dowód, że przyjmowanie istnienia modulacji w wielu wypadkach nie odpowiada rzeczywistemu działaniu zastosowanych środków. Następstwa harmoniczne zmieniają się w Preludium D-dur tak szybko, że o działaniu modulacji nie może być mowy. Strona fakturalna towarzyszenia, jego szeroka rozpiętość przy równoczesnym posługiwaniu się większymi skokami interwałowymi przyczyniają się w wielkim stopniu do podkreślania kolorystyki następstw akordowych, bowiem

jednocześnie ze zmianami akordowymi występują bardzo często zmiany rejestru. Zmiany te są wprawdzie nieznaczne, jednak wystarczające dla wyzwolenia się pewnych wartości kolorystycznych. W uzupełnieniu naszej uwagi o emancypacji czynnika melodycznego w towarzyszeniu należy podkreślić, że występuje ona nawet w tych miejscach, gdzie następstwa harmoniczne powtarzają się na pewnym odcinku, np. na przestrzeni czterech taktów (t. 13—16). Wyrazem takiej emancypacji jest pojawiająca się sekunda *cis*[1]-*de*[1], która dobrze uwydatnia się mimo szybkiego tempa. Zwracamy uwagę na ten szczegół dlatego, ponieważ jest on ważnym czynnikiem w wyznaczaniu różnic konstrukcyjnych w przebiegu formy utworu. Gdyby chodziło o inne jeszcze szczegóły kontrastujące, to wymienić należało by jeszcze pierwszy czterotaktowy odcinek Preludium D-dur. Jak wiadomo, utwór ten posługuje się w sumie czterema różnymi odcinkami, które powtarzają się w jego przebiegu. Mimo jednakowej rytmiki odcinki te stanowią różnice fakturalne, co jest dalszym świadectwem na to, jak faktura fortepianowa łączy się ściśle z przebiegiem formy. Po prostu umożliwia realizację zamierzeń twórczych.

Obok preludiów figuracyjnych, stosujących jednakową rytmikę w partiach obydwóch rąk, spotykamy również u Chopina preludium wykazujące różnorodność rytmiczną, aczkolwiek czynnik figuracyjny w żadnej partii nie ulega osłabieniu. Jest to Preludium fis-moll. Nastąpiła tam kumulacja ruchu trzydziestodwójkowego w partii prawej ręki z figurami ręki lewej, opierającymi się na połączeniu trioli szesnastkowej z ósemką. Niewątpliwie występuje tam problem pianistyczny, polegający na tzw. nierównym podziale (3 szesnastki na 4 trzydziestodwójki). Problem ten łączy się jednak ściśle ze sposobem należytego podkreślania, względnie uwydatnienia rozłożonych następstw akordowych. Triola, znajdująca swe ujście w ósemce, stanowi mocną podstawę basu mimo „rozpływającego" działania samej figuracji. Rezultatem tego skojarzenia jest pełnia brzmienia utworu, która nigdzie nie doznaje osłabienia dzięki konsekwentnemu stosowaniu wspomnianej kumulacji na przestrzeni całego utworu.

5. *Typy pośrednie*

Obok preludiów opierających się na konsekwentnym przeprowadzaniu figuracji w partiach jednej lub obydwóch rąk pozostawił Chopin preludia, gdzie f i g u r a c j a u l e g a p r z e r y w a n i u w którejś z partii, zyskując uzupełnienie w partii drugiej. Za wprowadzenie do tego rodzaju utworów można uważać Preludium C-dur. Urywa się tam bowiem figuracja szesnastkowych trioł na każdej drugiej części taktu, aczkolwiek nie ulega niwelacji dzięki wystąpieniu figuracji w ręce prawej zapoczątkowanej już na pierwszej części taktu. Na uwagę zasługuje tam traktowanie czynnika melodycznego. Oto zasadniczy motyw przebiegu melodycznego zostaje oktawowo w z m o c n i o n y z pewnym opóźnieniem, na skutek wprowadzenia uzupełniającego ruchu figuracyjnego. Jest to jakby „łamana" oktawa, w której pomiędzy dźwięki wchodzi jeden z dźwięków figury rozłożonego akordu. I jakkolwiek nie może tam być mowy o jakimś głosowym prowadzeniu linii melodycznej, to jednak L e i c h t e n t r i t t[52]) i W ó j c i k - K e u p r u l i a n[53]) dopatrują się w Preludium C-dur aż czterech głosów. To zgoła mylne podejście analityczne jest wynikiem niezdawania sobie sprawy z faktury fortepianowej, która w tym utworze nie dopuszcza do wyodrębniania się aż 4 głosów. Uzupełniający się wzajemnie ruch figuracji ręki lewej i prawej tworzy tło, na którym wyodrębniają się poszczególne motywy, wzmocnione sukcesywnie zdwojeniami oktawowymi. Tak wygląda rzeczywiste działanie zachodzących tam skojarzeń technicznych i bynajmniej nie potrzebuje jakiegoś rozkładania na poszczególne głosy, żeby można je było lepiej zrozumieć. Przeciwnie, doszukiwanie się tam głosów może tylko zmylić uwagę słuchacza, który będzie usiłował doszukiwać się tam tego, czego w rzeczywistości nie ma.

Klasycznym przykładem na wzajemne uzupełnianie się kantyleny i figuracji przechodzącej z partii jednej ręki do drugiej, stanowi Preludium cis-moll op. 45.

---

52) Leichtentritt, op. cit. str. 127.

53) Bronisław W ó j c i k - K e u p r u l i a n. O polifonii Chopina. Kwartalnik Muzyczny, 1929. R. I, zesz. 3, str. 251.

LXV PRZYKŁAD

Preludium op. 45, t. 5—9



Figuracja spełnia tam rolę integrującą, zcalającą przebieg formalny utworu. Wychodzi to tym lepiej na jaw, że w wielu miejscach Preludium cis-moll kantylena zjawia się w postaci niejako luźnych odcinków. Gdyby nie było figuracji, powstawałyby wówczas nieuchronnie luki w przebiegu. Figuracja zaś chroni w tym wypadku przed tym niebezpieczeństwem. Jej zcalająca siła jest tym większa, że dzięki licznym nutom przejściowym i zamiennym figuracja wykazuje sporą dozę samodzielności melodycznej.

Podczas gdy w Preludium cis-moll op. 45 tok linii figuracyjnej, występujący w jednej ręce, znajdował przedłużenie w ręce drugiej, to w Preludium g-moll jednorodny ruch ósemkowy, przenikający cały utwór, jest rezultatem współdziałania partii obydwóch rąk. Działa tu zatem rytm uzupełniający. Jedynie tylko w środkowej fazie utworu partia lewej ręki wykazuje na pewnych odcinkach zastosowanie nieprzerywanego ruchu ósemkowego. Ze względu na szybkie tempo utwór sprawia wrażenie formy figuracyjnej. Figuracja ta, wynikająca z wzajemnego współdziałania rytmicznego obydwóch partii, posiada inny charakter niż w wypadkach poprzednich. Różnice w charakterze wypływają również z właściwości dynamicznych przebiegu, co znalazło należyte oparcie w fakturze fortepianowej, mianowicie w „oktawach" lewej ręki, stosowanych konsekwentnie w toku całego utworu. Wobec tylokrotnego zwraca-

nia uwagi na znaczenie konstrukcyjne i wyrazowe faktury fortepianowej, sądzę, że w tym wypadku nie ma już chyba potrzeby wnikania, w jaki sposób objawia się to oddziaływanie faktury. Wkracza ona w najistotniejsze właściwości poszczególnych elementów, przyczyniając się do należytego ich uwydatnienia.

W związku z naszymi dociekaniami przekonaliśmy się jednak, że zachodzi również zjawisko inne. Oto faktura fortepianowa w wielu wypadkach wywiera w p ł y w n i w e l u j ą c y na pewne elementy utworu muzycznego. Tak wygląda sprawa, gdy kwestię działania pewnego elementu rozpatrujemy tylko na podstawie obrazu nutowego. W związku z tym przy analizie można wskazać na szereg szczegółów, które przy wykonaniu nie uwydatniają się. Zjawisko nieuwydatniania się pewnych szczegółów, widocznych w obrazie nutowym, przypisuję niwelującemu działaniu faktury fortepianowej, jak też i czynnikowi agogicznemu. Nie jest to jednak zupełnie ścisłe podejście do zagadnień konstrukcyjnych i wyrazowych utworu. W rzeczywistości faktura fortepianowa nie niweluje, lecz uwydatnia to, na podkreśleniu czego zależało kompozytorowi. Wskazując na niwelujące działanie faktury fortepianowej miałem przede wszystkim na uwadze dawniejsze metody analityczne, które opierały się głównie tylko na obrazie nutowym. Dzięki uwzględnieniu na szerszą skalę działania agogiki, a zwłaszcza faktury fortepianowej, udało nam się wykazać, że bez uwzględnienia tych współczynników dzieła muzycznego nie można zdać sobie sprawy z prawdziwego jego obrazu. Celem naszym było sprowadzenie dających się wykryć zjawisk w dziele muzycznym do właściwych wymiarów, zgodnych z rzeczywistością. Po prostu należy dziwić się, że dotychczas tak mało zwracano uwagi na stronę fakturalną dzieła muzycznego. W rzeczywistości od niej należało by z a c z ą ć r o z w a ż a n i a, bowiem w ten sposób od razu otrzymujemy pod nogami należyty grunt, który zabezpiecza przed spekulatywnym i nierealnym ujmowaniem zjawisk. Przecież niejednokrotnie zdarza się, że analitycy wyszukują takie szczegóły, które w rzeczywistości nie mają miejsca, a co najważniejsze — nie dają się w żaden sposób zauważyć i odczuć. Toteż wnioski oparte na takich szczegółach muszą być siłą rzeczy fałszywe. Nie trzeba jednak sądzić, żeby faktura danego instrumentu pozwalała tylko na bardzo ogólne dociekania analityczne. W wielu wypadkach istotnie wkraczanie w szczegóły nie jest potrzebne. Znajdujemy jednak sporą ilość utworów, wymagających dość szczegó-

łowego rozpatrzenia ich strony fakturalnej. Dotyczy to zwłaszcza dzieł tych kompozytorów, którzy suwerennie panują nad instrumentem. Do takich kompozytorów należy właśnie Chopin.

6. *Aplikatura*

Faktura instrumentalna jest tym czynnikiem, który musi się liczyć z możliwościami wykonawczymi stosowanych środków. Inaczej dzieło muzyczne pozostałoby w sferze abstrakcji, byłoby tworem idealnym, który mógłby istnieć tylko w świadomości kompozytora. Faktura zaś okazuje się czynnikiem warunkującym realizację dzieła w sensie jego wykonania. Możliwości techniczno-wykonawcze prowadzą do powstawania pewnych struktur zręcznych i dogodnych dla celów wykonawczych. W związku z tym wypływa problem aplikatury. Rzecz jasna, nie będzie nam chodziło o palcowanie w ogóle, lecz o te struktury, których specyficzne właściwości uzależnione zostały od specjalnego układu palców, co zadecydowało o przebiegu formy w całości lub na dłuższych jej odcinkach. Dlatego też nie wszystkie preludia mogą stanowić dogodny materiał do rozpatrywań pod tym kątem widzenia. Niemniej jednak znajdziemy sporą ilość wypadków, gdzie aplikatura jest integralnie związana z r o d z a j e m f i g u r a c j i. Będą to zatem preludia o charakterze etiudowym. Już w towarzyszeniu Preludium G-dur spotykamy się z pewnym problemem palcowania zabezpieczającym lekkość i zwartość jednotaktowego członu figuracyjnego, powtarzającego się w toku całego utworu. Z uwagi na znaczną rozpiętość tego członu okazało się konieczne stosowanie następującej kolejności palców:

LXVI PRZYKŁAD

Preludium G-dur, t. 1



aczkolwiek w toku przebiegu, z powodu zmian harmonicznych, trzeba stosować również pewne warianty tego palcowania. Ale szczegół ten nie jest w tym wypadku najważniejszy. Godna uwagi natomiast staje się w ogóle potrzeba takiego „podkładania" palców,

19

którego podstawą jest podany powyżej przykład. Gdyby wspomniane cechy aplikatury miały tu tylko przygodny charakter, to oczywiście nie mielibyśmy potrzeby zajmować się tą kwestią. Rzecz jednak w tym, że wspomniany typ figuracji łączy się ściśle z przebiegiem formy i jej charakterem, a więc aplikatura, jako czynnik umożliwiający stosowanie tej figuracji, staje się zjawiskiem ważnym ze stanowiska rozprzestrzenienia się formy, po prostu bierze ona tam swój niemały udział w jej stawaniu się. Oddziaływanie aplikatury na strukturę figuracji występuje o wiele plastyczniej w Preludium fis-moll [54]), przez co palcowanie wkracza już w tak drobny czynnik przebiegu formalnego, jakim jest struktura motywiczna utworu. Powtarzające się konsekwentnie palcowanie

LXVII PRZYKŁAD

Preludium fis-moll, t. 1



umożliwia zastosowanie figury w zasadzie opartej na rozłożonym akordzie, jednakże równocześnie stosującej nuty boczne i gdzieniegdzie przejściowe. Jakkolwiek Chopin wyodrębnił w Preludium fis-moll linię melodyczną, to jednak figuracja nie jest tam czystym dodatkiem, czynnikiem drugorzędnym, ale decyduje o wyrazie utworu, o jego charakterze. A ponieważ figuracja ta przenika cały utwór, więc tym samym aplikatura, związana ściśle z rodzajem figuracji, staje się i tym razem współczynnikiem przebiegu formalnego jako środek umożliwiający dogodną realizację figuracji.

Do powyższych przypadków można było by jeszcze dodać Preludium F-dur, gdzie aplikatura prawej ręki również niemałą odgrywa rolę w strukturze figuracji, wiążąc się z jej rotacyjną budową.

---

54) Z. Jachimecki, op. cit. 243.

LXVIII PRZYKŁAD

Preludium F-dur, t. 1—2



Bez zastosowania specjalnego rodzaju aplikatury nie można było by wykonać legato rozłożonego czterodźwięku paralelnego toniki oraz wychylenia oktawowego z prymy na jej oktawę, decydującego właśnie o rotacyjnej strukturze figuracji. Jak wiadomo, struktura ta jest w ogóle podstawą dla rozprzestrzenienia się całości formy utworu, w ślad za czym powtarza się stale podstawowe podejście w traktowaniu aplikatury.

Dotychczas rozpatrywaliśmy struktury figuracyjne, stojące niejako na jednym miejscu, wymagające specjalnego traktowania aplikatury celem dogodnego ich wykonania. Ostatecznie można było by nie traktować w tak bardzo rygorystyczny sposób kwestii aplikatury. Mimo to nie należy lekceważyć faktu, że zręczność, względnie d o g o d n o ś ć w u k ł a d z i e p a l c ó w, w y z n a c z a w p e w n e j m i e r z e z a w s z e j a k o ś ć s t o s o w a n y c h s t r u k t u r. W tym tkwi tajemnica bardziej lub mniej pianistycznej faktury fortepianowej. Toteż nie jest rzeczą przypadku, że w szybko mknącej figuracji przez trzy oktawy w Preludium cis-moll op. 28 nr 10 potrzebne jest tego rodzaju palcowanie:

LXIX PRZYKŁAD

Preludium cis-moll op. 28 nr 10, t. 1—2



Z jednej strony umożliwia ono zręczny pochód dźwięków w tempie bardzo szybkim *(Molto allegro)*, z drugiej zaś wkracza nawet w szczegóły struktury figury, bowiem przejście na pierwszy palec ułatwia jej rozczłonkowanie na mordentową triolę i dwie szesnastki. Bardzo pouczające okazują się w tym wypadku współbrzmienia kwint, ewentualnie kwart, narzucające się fakturalnie same przez się. Konstrukcyjna rola aplikatury jest w tym wypadku tak oczywista, że nasuwa nawet przypuszczenie, jakoby powzięty raz układ palców wyznaczył dalszy pochód linii melodycznej. O tym przekonuje nas to następstwo dźwięków, gdzie współbrzmienie kwinty, dublujące każdy pierwszy dźwięk figury, staje się samoczynnie początkiem każdej figury następnej. Czynnikiem decydującym jest przeto w tym wypadku m e c h a n i z a c j a u k ł a d u p a l c ó w. Z podobnym zjawiskiem spotykamy się również w Preludium gis-moll. Stylizowana gama chromatyczna wymaga tam na ogół konsekwentnego następstwa trzeciego palca na czwarty. Z uwagi jednak na dalszy przebieg linii figuracyjnej okazują się konieczne pewne zmiany w aplikaturze, co jednak nie musi jeszcze świadczyć przeciwko współdziałającej roli aplikatury ze strukturą szczegółów figuracji. Wystarczy tylko przypomnieć sobie, że początkowa struktura była impulsem dla formy ewolucyjno-figuracyjnej. Dlatego też nic dziwnego, kiedy w miarę potęgowania się działania czynników ewolucyjnych wzrasta konieczność modyfikacji początkowo powziętej aplikatury.

S t r u k t u r a g a m o w a, jak wiemy z licznej literatury pedagogicznej, stanowi bardzo ważny materiał w zakresie ćwiczeń palcowych. Nie potrzebuję jeszcze raz powtarzać, jakie problemy pianistyczne mieszczą się w gamie. Niemniej jednak szczegóły dotyczące zagadnień aplikatury, zwłaszcza takich, jak p o d k ł a d a n i e p a l c ó w, należą w tym wypadku do pierwszorzędnych, zasadniczych. W Preludium b-moll mamy do czynienia z bardzo ciekawym świadectwem wypracowania wspomnianego szczegółu pianistycznego. A zostało ono nadzwyczaj trafnie uzgodnione z przebiegiem ewolucyjnym formy. Już początkowe wystąpienie gamy, wykazujące w swej linii opadającej lekki rysunek falisty, wymagający w miejscach załamania następstwa palców: 2 na 4, stanowi pewien problem palcowy. Zupełnie wyraźnie występuje on w chwili, gdy gama ulega przeobrażeniu przy pomocy nut zamiennych i przejściowych. Tam najwyraźniej wypływa sprawa podkładania palców.

LXX PRZYKŁAD

Preludium b-moll, t. 6—7



A ponieważ problem ten staje się niejako centralny dla całości przebiegu utworu, przeto etiudowy jego charakter uwydatnia się w szczególnie wyraźny sposób.

Tych kilka przykładów wystarczy dla wykazania, jak faktura fortepianowa już nie w swoim ogólnym zarysie, ale nawet w szczegółach łączy się z właściwościami elementów formy, wyznaczając ich strukturę. Przykładów takich można przytoczyć o wiele więcej. Uważam jednak, że nie jest to potrzebne, bowiem już przytoczone przykłady stanowią dostateczny dowód, jak w niektórych przypadkach poprzez aplikaturę współdziałającą ze strukturą elementów, zwłaszcza z melodyką figuracyjną, narasta zwolna forma i jak kształtuje się jej wyraz.

7. *Artykulacja*

Sposoby wykonawcze w rodzaju legato, non legato, staccato itp. nie mają ze stanowiska formy takiego znaczenia, jak omówione powyżej właściwości struktury fortepianowej. Ujmując jednak formę nie tylko w znaczeniu struktury, ale i wykładnika wyrazu nie jest rzeczą obojętną, jakimi sposobami wykonawczymi posługuje się kompozytor w danym utworze. I chociaż nie zawsze można z całą dokładnością stwierdzić zamierzenia kompozytora w tym względzie, chociaż wielu rewizorów dzieł Chopina wykazuje w interpretacji tych szczegółów wykonawczych pewne różnice pomiędzy sobą, wreszcie nawet przy wykonaniu dzieł naszego mistrza spotyka się niejednokrotnie indywidualne podejście pianistów do tych zagadnień, mimo to, jeśli chodzi o charakter utworu, można zdać sobie sprawę, o ile na nim zaważyły rodzaje artykulacji.

Najczęstszym sposobem wykonawczym w preludiach Chopina jest l e g a t o. Odnosi się to zresztą nie tylko do preludiów, ale w ogóle do wszystkich jego utworów. Poza tym gra legato, warunkująca płynność ruchu melodycznego i następstw harmonicznych,

staje się podstawowym środkiem wykonawczym w muzyce fortepianowej w szczególności. Toteż Chopin nie stanowi pod tym względem żadnego wyjątku, a stosuje się do potrzeb wykonawczych, wypływających z natury samego instrumentu, który jest dość oporny pod względem wydobywania idealnego legata. Niezmiernie ważne znaczenie posiada legato dla wyrazu preludiów opartych na melodyce kantylenowej. Umożliwia ono podkreślenie lirycznego charakteru utworu. Dlatego też Chopin przestrzega w preludiach tego rodzaju legata bardzo ściśle. Obejmuje ono nie tylko partię linii melodycznej, ale również niekiedy towarzyszenie harmoniczne. Z typowym przykładem legata, działającego w obydwóch partiach rąk, spotykamy się w Preludium Fis-dur. Jest ono koniecznym środkiem wykonawczym w towarzyszeniu, dlatego, że przejawiająca się tam emancypacja czynnika melodycznego w postaci nut bocznych wymaga skrzętnego łączenia dźwięków figurowanych w ten sposób, żeby powstała dobrze skoordynowana całość figury. Ale nie tylko preludia tego rodzaju, jak Preludium Fis-dur, wymagają przestrzegania gry legato. Niejednokrotnie, jak wynika z obrazu nutowego, Chopin stara się skłonić wykonawcę do przestrzegania legata w tych utworach, gdzie towarzyszenie posiada postać akordową. Wymienić można by tu było chociażby Preludium e-moll. Legato wynika tam z potrzeb konstrukcyjnych harmoniki. W toku analizy stwierdziliśmy tam specjalny typ chromatyki, będącej czynnikiem ułatwiającym łagodne przejścia pomiędzy akordami. W wypadku gdyby wykonanie następstw akordowych nie przestrzegało legata, wówczas działanie tego rodzaju chromatyki zostałoby osłabione. Miałoby to oczywiście niepożądany wpływ na wyraz samego utworu, wpływając ujemnie nawet na jego melodykę, bowiem towarzyszenie oświetla tam kolorystycznie poszczególne motywy linii melodycznej, która dzięki temu wzbogaca się brzmieniowo. Jak widzimy, taki drobny szczegół wykonawczy, jakim jest legato, wkracza niejednokrotnie dość daleko w problematykę formy i wyrazistości jej charakteru. Również parafunkcyjne skojarzenia w Preludium a-moll uwydatniają się należycie dzięki temu, że następujące po sobie współbrzmienia traktowane są legato.

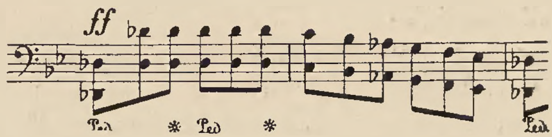
Legato nie zawsze jest taką samą wartością wyrazową. Jego oddziaływanie emocjonalne zależy od jakości środków wykorzy-

sanych w danym utworze. Odnosi się to zwłaszcza do preludiów figuracyjnych. W związku z tym figuracja, traktowana legato, może mieć dwojakiego rodzaju charakter: w pierwszym wypadku, jak to np. można zauważyć w Preludiach fis-moll, gis-moll, b-moll, nacechowana jest wzmożonym niespokojnym dynamizmem; w drugim zaś, jak np. w Preludium As-dur (1834), G-dur, D-dur posiada charakter perlisty i z reguły lekki, co znajduje swój wyraz w określeniach samego kompozytora, np. *presto con leggierezza*, *leggiermente.*

Sposób wykonania n o n l e g a t o stosuje Chopin rzadko w swych preludiach. O zastosowaniu tego sposobu możemy raczej domyślać się na podstawie charakteru i braku łuków. Innych oznaczeń Chopin nie wykorzystuje. Do najbardziej typowych pod tym względem preludiów należy Preludium g-moll, zwłaszcza jego fazy środkowe z charakterystycznym wychyleniem do dominanty dolnej trójdźwięku prowadzącego dominanty dolnej. Opadający zwrot melodyczny,

LXXI PRZYKŁAD

Preludium g-moll, t. 17—18



nacechowany wzmożeniem siły efektywnej brzmienia, stanowi przykład nader wyraźnego non legata, które zadecydowało o charakterze centralnej fazy przebiegu formy. Ten sposób wykonawczy łączy się zarówno z właściwościami melodycznymi, harmonicznymi jak i dynamicznymi formy, a przez to staje się współczynnikiem wyrazu. Rodzajem non legata jest również ociężały ruch *(pesante)* figuracji triolowej w Preludium es-moll, aczkolwiek nie występuje ono tak wyraźnie jak w Preludium g-moll. Co do sposobu wykonania Preludium es-moll istnieją różne wersje. Niektórzy rewizorzy przypisują tam wręcz legato. Nie podzielam tego zdania, uważając, że zaznaczonemu przez kompozytora *pesante* lepiej odpowiada non legato. Zresztą zgadza się to całkowicie z dotychczasowymi naszymi uwagami na temat faktury fortepianowej tego utworu.

Niektórzy metodologowie nauki gry na fortepianie, jak Breithaupt[55]), uważają, że nawet staccato wprowadzone w zakończeniu Preludium f-moll

LXXII PRZYKŁAD

Preludium f-moll, t. 18—19



należy do kategorii non legato. Jest to słuszny pogląd, skoro się uwzględni dynamiczny charakter tego utworu. Wykonanie końcowego zwrotu figuracyjnego w staccato osłabiłoby działanie dynamiczne całości, a dla całokształtu przebiegu osłabienie takie byłoby czymś nielogicznym, bowiem nawet w samym zakończeniu Preludium f-moll wzmaga się jeszcze ciągle siła brzmienia, świadectwem czego jest zakończenie w *fff*.

Skoro mowa o współdziałaniu non legata z dynamiką, nie można pominąć faktu, że w Preludium d-moll non legato doprowadza do potężnego m a r t e l l a t o, aczkolwiek kompozytor tego nie zaznacza. Przeciwnie, jak wynika z najnowszego wydania dzieł Chopina, należało by takie zwroty

LXXIII PRZYKŁAD

Preludium d-moll, t. 72—73



---

55) Rudolf M. B r e i t h a u p t. Die natürliche Klaviertechnik. Wyd. 2. Lipsk 1905, str. 127.

traktować legato. Tymczasem na podstawie charakteru środków zastosowanych w końcowym odcinku Preludium d-moll można śmiało przypuszczać, że zarówno dynamika jak i rytmika (zmiana ósemki punktowanej na kwintole) oraz agogika *(stretto)* samoczynnie nakazują sposób wykonania martellato, który narzuca się sam przez się. A nie jest to rzecz błaha. Przecież Preludium d-moll cechuje wzmagająca się ustawicznie siła brzmienia, na usługach której pozostają niemal wszystkie elementy.

W związku z poruszonymi zjawiskami pozostaje niewątpliwie s f o r z a t o. Nie interesują nas oczywiście jakieś poszczególne przypadki zastosowania tego sposobu wykonania, lecz ten utwór, gdzie sforzato wywarło szczególny wpływ na jego oblicze. Jest to druga część przebiegu formy Preludium f-moll. W sforzatach znajdują tam ujście krótkie zwroty figuracyjne, przecinające przebieg formy. Są one zarazem etapami potęgującego się stale crescenda. Wraz z tym potęgowaniem się wzrasta częstotliwość sforzat, doprowadzając do wielkiego wyładowania dynamicznego w chwili osiągnięcia toniki wyższego rzędu jako najdalszego odchylenia się od zasadniczego punktu tonikalnego. A zatem sforzata współdziałają w Preludium f-moll jak najściślej z przebiegiem formy i jej współczynnikami melodycznymi i harmonicznymi.

Kończąc rozpatrywania na temat artykulacji zaznaczyć należy, że Chopin niezmiernie rzadko stosuje w swych preludiach s t a c c a t o na dłuższych przestrzeniach. Występuje ono na przykład w towarzyszeniu Preludium gis-moll. Zadaniem jego jest uzyskanie jak najbardziej plastycznego obrazu towarzyszenia — i to takiego, które nie przytłaczałoby pełnią swego brzmienia wyrazistości linii figuracyjnej. Można powiedzieć, że jest to dość suchy akompaniament. Ale taki akompaniament właśnie był potrzebny w tym utworze, gdzie główna rola w przebiegu formy i wyznaczaniu jej wyrazu przypadła linii figuracyjnej.

8. Pedalizacja

Sprawa pedalizacji wykracza już poza zakres zagadnień pianistycznych pozostających w bezpośrednim związku z przebiegiem formy utworu. W nowszej fakturze fortepianowej użycie pedału stało się tak nieodzownym i naturalnym środkiem, że niektórzy kompozytorzy nie zaznaczają nawet pedalizacji, zdając ją na barki pianisty. Chopin, nie znosząc żadnej dowolności w tym względzie

i zdając sobie sprawę z wagi pedalizacji, bardzo pieczołowicie ją wypracował[56]. Mimo to nie znajdziemy w jego preludiach wielu takich szczegółów pedalizacyjnych, które byłyby szczególnie interesujące ze stanowiska problemów formalnych. Pedalizacja Chopina ma głównie na uwadze takie podstawowe działanie pedału, jak zwiększenie intensywności gry legato, wolumenu brzmienia oraz dynamiki. Specjalny natomiast problem tworzy pedalizacja stosowana w celach kolorystycznych. Co do dwóch pierwszych przypadków, odnoszących się do intensywności działania legata i zwiększenia wolumenu brzmienia, to sprawa ta pozostaje już poza zasięgiem naszych rozważań. Przyjmujemy bowiem z góry, że do tego rodzaju użycie pedału jest w ogóle warunkiem należytego wykonania, wobec czego staje się zjawiskiem zupełnie naturalnym i nie wymagającym żadnych bliższych wyjaśnień. Natomiast pedał użyty w celach zwiększenia siły o tyle nas interesuje, że staje się on środkiem pomocniczym dla podkreślenia przebiegu formy tych preludiów, gdzie dynamika odgrywa ważną rolę konstrukcyjną. Mam tu więc na myśli Preludia f-moll, g-moll i d-moll. Jak się jeszcze przekonamy w toku naszych rozpatrywań nad problemem cykliczności 24 Preludiów Chopina, sprawa dynamiki tych utworów sięga bardzo daleko, decydując o logice przebiegu formy w wymiarach jak największych, pozostających w związku z formowaniem cyklicznym specjalnego rodzaju. Dlatego też pedalizacja, która w tych utworach przyczynia się poważnie do wzmożenia siły, staje się na równi z innymi czynnikami środkiem ważnym.

Część środkowa Preludium B-dur zawiera pewien szczegół pedalizacyjny, dotyczący kolorystycznego traktowania pedału. Jak wynika z najnowszego wydania Dzieł Wszystkich Chopina, nie tylko kontrasty dynamiczne odgrywają rolę w rozczłonkowaniu tej części, ale również bierze tam udział pedalizacja. Pedał bowiem jest użyty tylko w pierwszym ośmiotaktowym odcinku — i to bez przerwy na przestrzeni sześciu taktów. W drugim natomiast odcinku użycie pedału nie zachodzi. Jest to zupełnie zrozumiałe, ponieważ pedał zwiększa siłę brzmienia. W ten sposób pedał przyczynia się do uzyskania kontrastu dynamicznego pomiędzy odcinkami części środkowej. Nie można tam jednak pominąć i strony harmonicznej prze-

---

56) Fryderyk Chopin. Dzieła wszystkie. Objaśnienia pt. „O charaktérze niniejszego wydawnictwa". Instyt. Fr. Chopina — Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

biegu. Dzięki pedalizacji czterodźwięk paralelny, zastosowany w pierwszym ośmiotakcie, staje się zjawiskiem realnym i nie może być sprowadzony do działania tylko nuty zamiennej. Pedalizacja umożliwia powstawanie jednego kompleksu brzmieniowego, co jest tym bardziej ułatwione, że mamy w tym wypadku do czynienia z melodyką w zasadzie trójdźwiękową. W drugim odcinku użycie pedału nie było potrzebne dla podkreślenia wyrazistości struktury akordowej. Mała septyma, dodana do prostego wyznacznika toniki, jest środkiem tak charakterystycznym, że nawet bez użycia pedału istnienie powstającego tam akordu nie ulega wątpliwości. Dzięki poruszeniu sprawy pedalizacji uzyskaliśmy jeszcze jeden czynnik współdziałający przy podkreślaniu kolorystycznych właściwości części środkowej Preludium B-dur. Stąd więc wynika, że u Chopina użycie w pewnym celu jednego elementu pociąga za sobą dostosowanie się jednocześnie elementów i środków innych, w naszym wypadku zaś harmoniki, dynamiki i pedalizacji.

Kolorystyczne traktowanie pedału spotykamy ponadto w Preludium F-dur. Już pierwszy takt utworu, gdzie pedał działa bez przerwy, wskazuje na jego rolę kolorystyczną. Wobec zastosowanego tam piana i wymaganego bardzo lekkiego uderzenia *(delicatissimo)* nie może być mowy, żeby w tym miejscu chodziło o zwiększenie siły. Podobnie jak w pierwszym odcinku środkowej części Preludium B-dur, zależało Chopinowi na zlaniu się brzmienia miękkiego czterodźwięku paralelnego toniki oraz ewentualnie o pewnego rodzaju podźwięk wyłaniający się po arpeggiowanym akordzie towarzyszenia.

LXXIV PRZYKŁAD

Preludium F-dur, t. 1



Jeszcze wyraźniej występuje to zjawisko w dalszym przebiegu Preludium F-dur, gdzie zamiast arpeggiowanego akordu występują rozłożone akordy w postaci triol.

LXXV PRZYKŁAD

Preludium F-dur, t. 13—14



Razem z pedalizacją współdziała sposób rozłożenia trioli, jak też następstwo harmoniczne oraz rejestratura. W wysokim rejestrze otrzymuje Chopin nowy koloryt brzmienia, podsycony inaczej zabarwionym podźwiękiem w zakończeniu utworu, zjawisko podźwięku nie jest rzeczą obojętną, aczkolwiek nie oznacza to jednak, żeby występująca tam septyma utrzymywała się aż do końcowego dźwięku utworu. Brzmienie zakończenia Preludium F-dur rozpływa się z wolna w przestrzeni, w związku z czym ginie po drodze i septyma.

*

* *

W rozdziale niniejszym poruszyliśmy główne zagadnienia z zakresu faktury fortepianowej, kierując się ściśle naszymi potrzebami wyznaczonymi przez temat niniejszej pracy. Chodziło nam przede wszystkim o wykazanie, że faktura instrumentalna jest podstawą umożliwiającą realizację środków w zakresie poszczególnych elementów i że na skutek tego staje się jednym z głównych współczynników dzieła muzycznego. Wkroczenie w zagadnienia faktury fortepianowej pozwoliło nam lepiej oświetlić niektóre zjawiska melodyczne i harmoniczne oraz wskazać na ich istotne działanie. Dzięki temu uzupełniliśmy nasze rozważania nad melodyką i harmoniką

preludiów Chopina, sprowadzając zachodzące tam zjawiska do właściwych wymiarów. Specjalnie nie zajęliśmy się sprawą frazowania. Uważaliśmy to za zbyteczne po szczegółowym omówieniu melodyki i harmoniki. Przedstawione tam spostrzeżenia stanowią wyczerpujący materiał dla właściwego traktowania frazowania.

ROZDZIAŁ V

Integracja przebiegu formy

Dotychczas rozpatrywaliśmy elementy muzyczne oddzielnie. I choć wskazywaliśmy na ich tektoniczną rolę, niektóre szczegółowe dociekania, aczkolwiek potrzebne, prowadziły do stracenia z pola widzenia całości przebiegów formalnych w poszczególnych wypadkach. Obecnie należało by więc bardziej skondensować materiał w kierunku uchwycenia integracji przebiegu formalnego. Wobec nagromadzenia różnorodnego materiału przeprowadzenie takiej integracji nie jest rzeczą łatwą. W tym względzie nie tylko nie posiadamy wzorów metodycznych, ale nawet dotychczasowa literatura muzykologiczna nie wykazuje usiłowań w tym kierunku. Prace analityczne ostatnich czasów, jak np. dzieło Alfreda Lorenza [57]) o formie dramatów muzycznych Wagnera, wychodzi jeszcze ciągle od sztywnych założeń formalnych, starając się wtłoczyć utwór w ramy z góry powziętego schematu. Oczywiście Lorenz poszedł już o wiele dalej od swoich poprzedników, wykorzystując przynajmniej poglądy samego Wagnera, co pozwoliło mu na bardziej przekonywające traktowanie materiału, albowiem usiłujące uzgodnić podejście teoretyczne z intencjami samego kompozytora. Ale Lorenz nie zadał sobie pytania, czy przypadkowo pomiędzy założeniem czysto teoretycznym Wagnera a jego realizacją nie zachodzą sprzeczności. Gdyby był pod tym kątem widzenia przystąpił do pracy analitycznej, wówczas niewątpiwie uniknąłby w niektórych wypadkach spekulatywnego traktowania materiału w celu uzgodnienia swych dociekań z teoretycznym poglądem Wagnera. Jest rzeczą znamienną, że o wiele mniejsze trudności nastręcza formułowanie teoretycznych założeń niż szczegółowe ich następnie rozpracowywanie w konkretnych kompozycjach. Na szczęście mało posiadamy kompozytorów,

---

57) Alfred Lorenz. Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. T. I—IV. Berlin 1924—33.

którzy zajmowaliby się stroną teoretyczną muzyki. Do tej olbrzymiej większości kompozytorów należy również Chopin. Okoliczność ta ułatwia nam powzięcie pewnych założeń metodycznych nie obciążonych teoretycznymi sformułowaniami kompozytora, a wypływającymi z realizacji jego dzieł. Już w toku rozpatrywań nad elementami preludiów Chopina stwierdziliśmy pewne charakterystyczne cechy, które mogą nam ułatwić podejście metodyczne w kierunku przedstawienia integralnego przebiegu formy. Z jednej strony wyodrębniliśmy działanie czynnika ewolucyjnego, który współdziałał głównie z figuracją, co prowadziło do fazowego rozprzestrzenienia się formy. Z drugiej strony wyodrębniliśmy szereg preludiów, posługujących się melodyką kantylenową, hołdującą prawom okresowego traktowania formy. Niezależnie od tych dwóch czynników przekonaliśmy się, że działanie elementu harmonicznego może być trojakiego rodzaju. W jednych preludiach harmonika staje się czynnikiem równorzędnym z innymi elementami, w innych otrzymuje przewagę, stając się elementem formotwórczym, wreszcie niekiedy spełnia rolę podrzędną, tak że na barki innych elementów spada rola formotwórczego oddziaływania. Obok elementu melodycznego i harmonicznego również dynamika zyskuje w niektórych wypadkach formotwórcze znaczenie. Nie można pominąć ponadto roli konstrukcyjnej agogiki, a nawet faktury fortepianowej. Jak z powyższego wyszczególnienia roli poszczególnych czynników wynika, w dziele muzycznym ścierają się najrozmaitsze siły, których wypadkowa stanowi o jego formie i wyrazie. Biorąc pod uwagę kolejność wyznaczonej tu roli poszczególnych czynników możemy uzyskać podstawę metodyczną dla naszej próby przedstawienia procesu integracji przebiegu formalnego w preludiach Chopina. Wobec wysuwającego się na pierwszy plan podziału na preludia figuracyjno-ewolucyjne z ich rozczłonkowaniem fazowym i preludia o budowie okresowej, można śmiało przyjąć za podstawę ten podział, uwzględniając oczywiście każdorazowo rolę elementów innych. W ten sposób otrzymamy dwie zasadnicze grupy preludiów:

1) o fazowym przebiegu formy:

As-dur (1834) — Presto con leggierezza
C-dur — Agitato
a-moll — Lento
G-dur — Vivace

e-moll — Largo
D-dur — Molto allegro
fis-moll — Molto agitato
E-dur — Largo
cis-moll (op. 28 nr 10) — Molto allegro
H-dur — Vivace
gis-moll — Presto
es-moll — Allegro
b-moll — Presto con fuoco
f-moll — Molto allegro
Es-dur — Vivace
g-moll — Molto agitato
F-dur — Moderato
cis-moll (op. 45) — Sostenuto

2) o okresowym przebiegu formy:

h-moll — Lento assai
A-dur — Andantino
Fis-dur — Lento
Des-dur — Sostenuto
As-dur (op. 28 nr 17) — Allegretto
c-moll — Largo
B-dur — Cantabile

Poza tym podziałem znalazło się jedynie Preludium d-moll wykazujące taką budowę, która nie daje się pomieścić w żadnej z tych grup, aczkolwiek cechy melodyczne i rodzaj towarzyszenia harmonicznego posiada niewątpliwie z nimi punkty styczne. Nie chcąc wyprzedzać faktów odkładamy na później uzasadnienie tego wyjątkowego stanowiska.

Już na podstawie powyższego zestawienia możemy częściowo wniknąć w problem współdziałania niektórych czynników ze sobą. Preludia o fazowym przebiegu formy wykazują w olbrzymiej swej większości tempa szybkie lub nawet bardzo szybkie. Natomiast preludia o budowie okresowej posługują się przeważnie tempami powolnymi. Zjawisko to nie jest oczywiście przypadkowe. Forma okresowa pozostaje w bezpośrednim związku z wyrazem utworu, z jego lirycznym charakterem. Toteż nic dziwnego, że preludia okresowe wykazują melodykę kantylenową, co decyduje o ich nokturnowym

charakterze. Ma to oczywiście wpływ na sposób przejawiania się właściwości emocjonalnych. Okresowość, pozwalająca na większe wcięcia dystynkcyjne w przebiegu formy, staje się równocześnie dogodnym podłożem dla podkreślenia różnic wewnętrzno-dynamicznych w nasileniu momentów emocjonalnych. Współdziała tu również rytmika, która w formach okresowych staje się o wiele bardziej zróżnicowana niż w utworach figuracyjnych. Nie oznacza to jednak, żeby czynnik emocjonalny był w preludiach figuracyjnych przesunięty na plan drugi. Również i tam siła jego działania jest znaczna, a w niektórych wypadkach nawet bardzo duża, jednak nieprzerwany tok jednorodnego rytmu warunkuje tam jedność wyrazu, która w mniejszym stopniu pozwala na wyodrębnianie się różnic wewnętrzno-dynamicznych w rozwoju stanów emocjonalnych. Sprawy te można oczywiście rozpatrywać tylko w sposób ogólny, bowiem ławo w takich wypadkach wpaść w czysto subiektywne ujmowanie zagadnień, co byłoby niepożądane dla wartości naukowej dociekań. Ponieważ w grupie preludiów o fazowym rozprzestrzenieniu się formy znalazły się również preludia w tempach powolnych oraz wykazujące zastosowanie kantyleny, przeto otrzymujemy dogodną podstawę do przeprowadzenia dalszej segregacji.

1. Preludia o fazowym przebiegu formy

a) Struktury dwufazowe.

Przeprowadzony podział na dwie główne grupy preludiów wprowadza wprawdzie porządek w dość znacznym materiale, porządek niewątpliwie zgodny z najogólniejszym charakterem utworów, ale jeśli chodzi o szczegóły, to nie stanowi tak sztywnej zasady, która nie pozwalałaby na wykazanie mnogości pomysłów twórczych Chopina. O tym przekonujemy się już przy rozpatrywaniu preludiów o przebiegu dwufazowym. Należą do nich Preludia: D-dur, G-dur, f-moll i e-moll. A więc w grupie preludiów dwufazowych znalazły się utwory o różnorodnym charakterze i różnej roli elementów jako wykładników formalnego stawania się. W Preludium D-dur figuracja przenika partie obydwóch rąk, w Preludium G-dur zjawia się natomiast już element kantylenowy. Mimo oddziaływania czynników figuracyjnych w Preludium f-moll, a mówiąc ściśle ornamentalnych, znaczenie tektoniczne zyskuje dynamika. Jeszcze inaczej wygląda sprawa w Preludium e-moll, gdzie znika już figuracja, a element harmoniczny staje się czynnikiem formotwór-

czym współdziałającym z melodyką płaszczyznową. Wymienione właściwości tych czterech Preludiów nie wystarczają oczywiście dla zdania sobie sprawy, w jaki sposób następuje tam integracja przebiegu formalnego, aczkolwiek dążenia nasze w kierunku poznania zachodzących tam tych procesów zostały już poprzedzone dość szczegółowymi rozważaniami na temat środków użytych w zakresie poszczególnych elementów i czynników współdziałających przy tworzeniu się formy.

Poznanie procesu integracji przebiegu formalnego jest równoznaczne z poznaniem współdziałania elementów i takiego czynnika jak faktura instrumentalna, co razem wzięte staje się podstawą dla przejawienia się wyrazu emocjonalnego w dziele muzycznym. Współdziałanie to dokonuje się w dwojaki sposób: s y m u l t a t y w n y i s u k c e s y w n y. Dowodem tego jest równorzędność oddziaływania kilku elementów na raz, jak np. melodyki, harmoniki, agogiki i dynamiki. Ze względu jednak na samą istotę dzieła muzycznego jako tworu, którego forma jest rozciągła w czasie i przez czas uwarunkowana, odgrywa wielkę rolę również sukcesywność w następstwie współczynników dzieła. Jest ona szczególnie ważna właśnie w takim wypadku, kiedy chodzi o integrację przebiegu formalnego.

Jak wiadomo, już w zakresie elementu melodycznego dadzą się w Preludium D-dur wyodrębnić trzy różne środki, biorące udział w rozprzestrzenieniu się linii. Pierwszy czynnik stanowi powtarzający się motyw dwutonowy ze zmianą chromatyczną dźwięku *h* na *b*. Drugim czynnikiem jest figuracja w zasadzie harmoniczna, którą nawet sprowadziliśmy do struktury uproszczonej celem wyznaczenia dźwięków głównych przebiegu melodycznego. Wreszcie trzecim czynnikiem staje się powtarzający się zwrot *fis*^{2}-*gis*^{2}-*ais*^{2} ze zmianą przy ostatnim powtórzeniu na *fis*^{2}-*gis*^{2}-*a*^{2}. Te trzy czynniki, jako wykładnik przebiegu melodycznego fazy, stłoczone są na przestrzeni stosunkowo bardzo małej, szesnastotaktowej, co zwraca tym bardziej na siebie uwagę, że utwór utrzymany jest w t. 3/8 i w tempie bardzo szybkim *(Molto allegro)* Już ze stanowiska konstrukcyjnego dadzą się tam zauważyć znaczne różnice. Czynnik pierwszy nie należy bowiem do figuracyjnych środków przebiegu melodycznego. Przeciwnie, unieruchomiony na miejscu motyw dwutonowy jest jakby zaprzeczeniem figuracji. Również czynnik trzeci staje się wykładnikiem wyodrębniania się ze struktury figuracyjnej ściśle określonego ruchu melodycznego. W stosunku do czynnika pierwszego

20

jak też i do drugiego stanowi on niewątpliwe przeciwieństwo. W związku z tym należało by wyjaśnić, na jakiej podstawie prowadzi działanie tych dwóch czynników do spoistości przebiegu formalnego, czyli w jaki sposób dokonuje się jego integracja. Dla dialektyki zjawisko przeciwieństw nie przedstawia zbyt zawiłego problemu, bowiem istnieje tam prawo, na podstawie którego przeciwieństwa mogą tworzyć jedność. Ale, jak już zaznaczyłem, samo stwierdzenie przeciwieństw nie może jeszcze być dowodem ich jedności. Również za dowód jedności nie należy uważać faktu, że kompozytor użył w przebiegu trzech najrozmaitszych czynników, istnieje bowiem wiele utworów, które wykazują słabą stronę formalną właśnie dlatego, że zawierają zbyt dużo najrozmaitszych środków, wzajemnie się nie uzupełniających. Tak jednak wygląda sprawa u mniejszych kompozytorów. U jednostek genialnych niebezpieczeństwa tego wprawdzie nie ma, ale to bynajmniej nie zwalnia badacza od uzasadnienia jedności przeciwieństw.

Gdyby p r z e c i w i e ń s t w a występujące na gruncie jednego elementu miały tworzyć jedność tylko na skutek oddziaływania siły tego elementu nigdy nie doszło by do osiągnięcia jedności. I tu właśnie najwyraźniej zaznacza się waga współdziałania elementów, tu najwyraźniej występuje ich rola koordynacyjna w kierunku zabezpieczenia integracji przebiegu. Toteż nasza teza o współdziałaniu elementów nie jest bynajmniej pustym frazesem, ale wkracza w sedno zagadnień związanych bezpośrednio z całokształtem formy. Kontrasty wspomnianych czynników melodycznych w Preludium D-dur wystąpiłyby z całą wyrazistością i utwór bezwzględnie przejawiłby brak wewnętrznej spoistości, gdyby k o o r d y n u j ą c a s i ł a e l e m e n t u r y t m i c z n e g o nie stała się w tym wypadku czynnikiem spajającym te kontrastowo działające środki. Już dwutonowy motyw występuje tam jako twór wpleciony w figurację posługującą się jednorodną rytmiką, opartą na konsekwentnym ruchu szesnastkowym. W ten sposób został stworzony pomost względnie podstawa dla łatwiejszego koordynowania różniących się między sobą środków. Ale zarówno rytmika jak i figuracja nie obraca się w sferze abstrakcji, lecz występuje na gruncie realnej faktury, której obiektywnym sprawdzianem są możliwości wykonawcze danego instrumentu. Tam właśnie figuracja i rytmika przyjmuje kształt realny. Otóż nie bez znaczenia dla integrującej siły figuracji jest w tym wypadku specyficzny r o d z a j f a k t u r y, posługującej się figuracją wykorzystu-

jącą znaczne odległości interwałowe. Konsekwentne trzymanie się tej zasady figurowania staje się drugim czynnikiem warunkującym integralność przebiegu, czynnikiem wyrównującym kontrasty w środkach melodycznych. Ponadto dodać jeszcze należy k o o r d y n u j ą c ą s i ł ę a g o g i k i, tzn. tempo bardzo szybkie, dzięki któremu tok dźwięków płynie tak szybko, że nie ma czasu na zastanawianie się nawet nad pewnymi zmianami zachodzącymi w toku figuracji. Albowiem już obraz nutowy wykazuje na przestrzeni stosowania kontrastujących środków melodycznych różnice w traktowaniu figuracji mimo użycia większych odległości interwałowych.

Nie należy jednak przeceniać integrującej roli czynnika figuracyjnego. Nie należy przede wszystkim bez potrzeby usiłować wykrywać pewne punkty styczne w rozprzestrzenieniu się ruchu figuracyjnego tam gdzie zachodzą nie dające się zaprzeczyć zmiany. Przez takie traktowanie nieuchronnie wpadlibyśmy w wir spekulatywnego ujmowania zagadnień, tak jak to niejednokrotnie można zauważyć w pracach analitycznych. Dlatego też mimo podkreślenia koordynującej roli figuracji musimy zaznaczyć z całą świadomością, że i na gruncie figuracji zaznaczają się w Preludium D-dur również przejawy kontrastu. Pozornie świadczyłoby to o sprzeczności w naszych dociekaniach. Istotnie, do takiego wniosku można dojść, gdybyśmy nasze rozważania nad procesem integracji przebiegu formalnego w Preludium D-dur chcieli ograniczyć tylko do powyższych naszych spostrzeżeń. Tymczasem dotknęliśmy tu zaledwie zagadnień najogólniejszych, nie mówiąc jeszcze nic o tak ważnym elemencie, jakim jest harmonika.

W integracji przebiegu formalnego szczególną wagę posiada jego d y n a m i k a w e w n ę t r z n a, jej narastanie, osiąganie punktu kulminacyjnego i wreszcie opadanie. Ale problem dynamiki wewnętrznej nie jest tak prosty, żeby można było go sprowadzić do wspomnianego wyżej procesu. Bardzo często występują w utworze procesy zróżnicowane i złożone, procesy bezwzględnie zawiłe, wynikające z relatywności środków, uwarunkowanej samym przebiegiem, będącym wyrazem czasowego wymiaru muzyki. Co to znaczy, przekonamy się właśnie na Preludium D-dur. Rozpoczynający ten utwór odcinek czterotaktowy, umiejscowiony na jednej harmonii, mianowicie na wyznaczniku funkcji górnodominantowej, występującej w postaci akordu nonowego z traktowaniem nony jako dźwięku bocznego rozwiązującego się na prymę akordu, jest wyra-

20*

zem procesu wzbierania wewnętrznej siły przebiegu. Alternująca zamiana nony wielkiej na małą w postępie dwutonowych motywów staje się tam siłą dodatkową potęgującą narastanie dynamiki wewnętrznej. Oczywiście narastanie to nie może trwać bez końca i wreszcie musi znaleźć ujście. I znajduje — w oparciu o główne zasady harmoniki funkcyjnej. Spotęgowanie napięcia występujące w wyznaczniku funkcji górnodominantowej rozładowuje się w wyznaczniku toniki. Ostatecznie najprostsza relacja harmoniczna nie byłaby niczym szczególnym, gdyby nie tkwiła w niej w związku z przebiegiem formy główna siła łącząca kontrastowe odcinki. Dzięki połączeniu dominanty górnej z toniką powstaje klamra spajająca pierwszy odcinek czterotaktowy utworu z odcinkiem następnym. W ten sposób jedność przeciwieństw wyrażająca się w kontrastach melodycznych zyskuje równoważnik w jedności przeciwieństw zachodzącej pomiędzy tak diametralnie różnymi funkcjami, jakimi są funkcja dominantowa i toniczna.

Na tym jednak nie wyczerpuje się całość zagadnienia. Wszak równie dobrze początkujący odcinek utworu mógłby się zakończyć na tonice, nie tworząc pomostu dla dalszego przebiegu, zaś odcinek dalszy mógłby otrzymać inne oblicze harmoniczne. Nie bez znaczenia pozostaje przeto charakter i rola samego ujścia tonikalnego, bowiem określenie „rozładowanie" tonikalne nie może jeszcze wyjaśnić tej roli. Spotęgowanie napięcia, występujące w pierwszym odcinku utworu, jest wyrazem spiętrzenia siły, które przejawia się w unieruchomieniu na jednym miejscu tej samej formuły harmonicznej i towarzyszenia harmonicznego. Wprawdzie i w tym wypadku nie przestaje działać ruch jako podstawa stawania się utworu muzycznego, nie jest to jednak ruch wynikający z rozwoju. To też dla zapoczątkowania rzeczywistego ruchu rozwojowego musiało się zmienić początkowe nastawienie kompozytora, w rezultacie czego osiągnięty punkt tonikalny stał się punktem wyjścia dla wzmożonego działania c z y n n i k a r o z w o j o w e g o. Z tą chwilą melodyka wykazuje o wiele większą siłę ruchową, do czego dołącza się również harmonika, wykorzystująca liczne odniesienia wyższego rzędu. Jednocześnie z tym daje się zauważyć nawet w towarzyszeniu aktywizacja czynnika melodycznego, aczkolwiek nie wprowadza tam kompozytor żadnych nut zamiennych ani przejściowych. Siłą rzeczy musiało to wpłynąć na sposób traktowania faktury fortepianowej względnie na dogodne wykorzystanie zapoczątkowanego rodzaju figuracji, posługującej się

dużymi skokami interwałowymi. Figuracja ta umożliwia właśnie wyzwalanie się pierwiastków melodycznych w towarzyszeniu harmonicznym. Ponadto dochodzi tu jeszcze jeden element, mianowicie d y n a m i k a, która z czynnikiem melodycznym i harmonicznym wykazuje dość silną i bezwzględnie logiczną działalność. Na przestrzeni oddziaływania czynnika rozwojowego występuje *crescendo*, które ma na celu zasilić energetycznie inne czynniki. Podobnie jak unieruchomienie tej samej substancji motywicznej na początku utworu i tego samego podłoża harmonicznego nie mogło trwać nieskończenie, tak samo i rozwijanie musiało znaleźć swój kres. Innymi słowy wzmożony ruch melodyczny figuracji musiał znowu znaleźć pewne ujście, co też dokonało się w trzecim odcinku przebiegu (t. 13—16), gdzie następuje kilkakrotne powtórzenie następstwa melodycznego *fis-gis-ais* przy równoczesnym powtórzeniu tych samych połączeń akordowych (*fis*+*ais*+*cis*) < (*h*+*d*+*gis*) < (*cis*+*eis*+*ais*). Znaczenie tego nowego unieruchomienia środków harmonicznych i melodycznych jest w tym wypadku inne niż w pierwszym odcinku utworu. Unieruchomienie to nie ma charakteru impulsu, ale staje się wykładnikiem o s i ą g n i ę c i a punktu k u l m i n a c y j n e g o przebiegu. Znalazły tam ujście przede wszystkim siły harmoniczne poprzednich odniesień wyższego rzędu jako w najdalszym wychyleniu od punktu tonikalnego. Od tego też miejsca musiał nastąpić zwrot. I rzeczywiście Chopin powraca znowu do odcinka pierwszego, do którego dołącza się następnie cały odcinek ewolucyjny, wykazujący tylko nieliczne zmiany. Założenia tonalne utworu sprawiły, że trzeci odcinek, który w pierwszej fazie Preludium stanowił wychylenie od punktu tonikalnego, obecnie znalazł się na tonice. Tu właśnie tkwi cały sens logiki przebiegu, który został w taki sposób pokierowany, że z łatwością mógł kompozytor w pierwotnym punkcie kulminacyjnym osiągnąć tonikę, prowadzącą do zakończenia utworu, co zagwarantowało integrację przebiegu formalnego Preludium jako całości.

Rozważania nasze, chociaż wkroczyły już dość daleko w zagadnienie logiki przebiegu formalnego i jego integracji, to jednak nie wyświetliły sprawy bardzo ważnej, mianowicie tego, czy dwufazowy przebieg formy w Preludium D-dur jest u z a s a d n i o n y, czy był k o n i e c z n o ś c i ą. Chcąc odpowiedzieć na to pytanie, musimy jeszcze raz zastanowić się nad doborem zastosowanych tam środków. Skoro interesuje nas zagadnienie konieczności zastosowania

przebiegu dwufazowego, nasuwa się inne pytanie, tzn. czy Chopin przy doborze poznanych środków nie mógł przypadkowo ująć przebieg formalny w postać trzy- lub więcej-fazową. Łączy się to ze sprawą ewolucyjnych możliwości użytych środków. W przebiegach trzy- lub więcej-fazowych należało by stosować liczne powtórzenia pierwszego odcinka przebiegu, będącego impulsem dla całości formy ewolucyjnej. Poza tym w odcinkach ewolucyjnych trzeba było by rozbudowywać dalej odniesienia wyższego rzędu, które wymagałyby tworzenia adekwatnych punktów kulminacyjnych. Otóż zbyt częste powtarzanie początkowego odcinka, który jest tworem melodycznie i harmonicznie nieurozmaiconym, nieuchronnie przecinałoby formę utworu przejawami stagnacji, co na dłuższą metę byłoby zjawiskiem niepożądanym. Należy zdać sobie sprawę z tego, że potencjał początkowego odcinka nie jest niewyczerpany, że jego siła stale słabłaby za każdorazowym nowym pojawieniem się, tak że w końcu zamiast pobudzać do stawania się formy, byłby tylko przeszkodą w tym kierunku. Co się zaś tyczy odniesień wyższego rzędu, to rzeczywiście harmonika funkcyjna posiada rozległe możliwości na tym polu, ale odniesień tych nie można traktować jako zjawiska same w sobie, lecz jako czynniki związane nierozerwalnie z przebiegiem formy, z zapoczątkowaną jego jakością. W tym wypadku chodzi więc o specyficzny rodzaj odniesień drugiego rzędu, które każdorazowo występują w postaci następstwa obydwóch funkcji dominantowych i należącej do nich toniki. Tworzenie zaś tego rodzaju odniesień wyższego rzędu na dłuższą metę również bardzo szybko wyczerpałoby swą siłę tektoniczną i tym samym nie przyniosłoby korzyści dla logiki przebiegu formalnego, nie mówiąc już o wyczerpywaniu się ich siły wyrazowej. Trzecia sprawa, dotycząca zagadnienia punktów kulminacyjnych w utworze, wydaje się dość jasna. Punkt kulminacyjny działa zazwyczaj tylko wtedy należycie, gdy występuje jeden raz lub w ogóle rzadko. W przeciwnym wypadku przestaje być w ogóle punktem kulminacyjnym. Stąd więc z chwilą przeniesienia takich skojarzeń na grunt przebiegu wielo-fazowego niechybnie prowadzi do unicestwienia punktów kulminacyjnych w ogóle.

Z powyższych rozważań wynika jasno, że środki, którymi posłużył się Chopin w Preludium D-dur, zaważyły jednocześnie na rodzaju przebiegu formy, na jego dwufazowym obliczu. Nie można jednak pominąć jeszcze jednego ważnego szczegółu, jakim jest

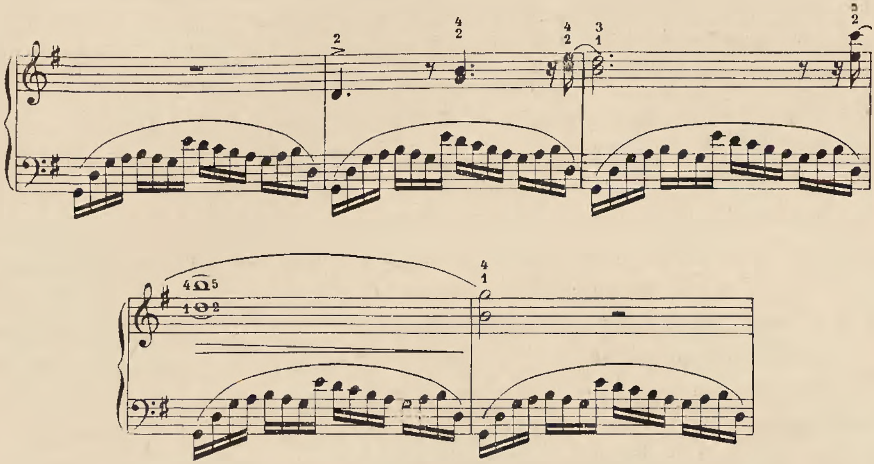
w ogóle zagadnienie *formy miniaturowej*. Częściowo wiąże się ono z poruszoną sprawą dwufazowego przebiegu o tyle, że przebieg dwufazowy stał się w Preludium D-dur wykładnikiem krótkich rozmiarów utworu. Ale samo ograniczenie przestrzeni nie wyjaśnia jeszcze istoty formy miniaturowej. Krótka przestrzeń może przecież wypełniać jakiś współczynnik formy większej. W takim jednak wypadku nie może być mowy o przejawach integracji, gdyż forma nie została spełniona. Tymczasem forma miniaturowa jest tworem wykazującym zaokrągloną całość, gdzie odbywa się skończony proces integracji przebiegu, gdzie treść utworu zostaje dopowiedziana do końca. Dlatego też w formie miniaturowej musi zachodzić takie rozplanowanie jej współczynników, które świadczyłoby o ich wzajemnej równowadze na całej przestrzeni utworu. W tym kryje się właśnie specyficzny dobór środków w Preludium D-dur, nie znoszący zbytniego rozbudowania. Już przestrzeń kilkutaktowa wystarcza tam dla przejawienia się podstawowych właściwości współczynników formy. Dzięki tej kondensacji środków mógł Chopin uzyskać przy końcu drugiej fazy punkt tonikalny (t. 28/29). Wyrazem jej jest również nawiązanie w ostatnich taktach utworu do jego odcinka pierwszego, którego pierwotna dwutonowa struktura motywiczna została rozbudowana do opadającego wzrotu melodycznego, podkreślającego ostateczny proces rozładowywania napięć. Odbywa się to oczywiście bardzo szybko, niemniej jednak w sposób wystarczający, żeby forma utworu otrzymała zaokrąglenie, żeby nastąpiła rzeczywista integracja przebiegu. Wystąpienie zmodyfikowanego odcinka pierwszego w zakończeniu Preludium D-dur jest świadectwem, jak zależnie od miejsca w przebiegu formy zmienia się pod względem energetycznym ta sama lub podobna substancja motywiczna. Początkowo odcinek ten był nacechowany wzmożonymi napięciami. Przy końcu utworu wykazuje diametralnie inne nastawienie. Oczywiście w tym wypadku nie działa tylko siła elementu melodycznego. Ważne zadanie energetyczne spełnia harmonika, tzn. oparcie przebiegu na podstawie tonikalnej. Niemniej jednak trzeba pamiętać, że w wielu wypadkach, nawet mimo zachowania identycznego materiału harmonicznego, te same środki harmoniczne otrzymują nowe znaczenie w przebiegu formy, o czym przekonamy się jeszcze w niniejszej pracy.

Pierwszy przypadek dwufazowego przebiegu formy Preludium pouczył nas, w jaki sposób następuje logiczna koordynacja nawet różnorodnych w swej istocie środków melodycznych. Główną siłą koordynującą był tam niewątpliwie jednorodny rytm w obydwóch partiach rąk. W grupie preludiów dwufazowych spotykamy się również z przypadkiem, gdzie nie ma już takiej zgodności rytmicznej i gdzie, przeciwnie, występuje niezaprzeczalny kontrast pomiędzy obydwiema partiami. Mam tu na myśli Preludium G-dur, wykazujące konsekwentną figurację w ręce lewej, zaś w partii prawej ręki melodykę o charakterze kantylenowym. Na skutek tego powstaje nowy problem. Nie tylko chodzi tu o integrację przebiegu środków występujących sukcesywnie, ale również w s p ó ł d z i a ł a j ą c y c h r ó w n o c z e ś n i e. Dotychczasowe prace analityczne wcale nie podejmowały takiego zagadnienia, przyjmując z góry, że skoro kompozytor posłużył się kantyleną w jednej partii a w drugiej figuracją, to tym samym koordynacja taka nie powinna budzić żadnych zastrzeżeń. Istotnie, takich połączeń melodyki kantylenowej z towarzyszeniem figuracyjnym spotykamy w literaturze fortepianowej i niefortepianowej bardzo wiele. Ale fakt ten nie może stanowić przekonywającego dowodu, że w konkretnym przypadku właśnie taka koordynacja jest najwłaściwsza. Rzeczą nauki jest wykazanie, na jakiej podstawie uważamy taką koordynację za logiczną i tym samym uzasadnioną.

O zaszeregowaniu Preludium G-dur do grupy preludiów figuracyjnych zadecydowała partia lewej ręki, tj. zastosowana tam figuracja, która wprawdzie opiera się na czynniku harmonicznym, jednak pod względem energetycznym wykazuje sporą dozę samodzielności melodycznej. Ale czy struktura tej figuracji byłaby tworem wystarczającym dla zogniskowania w sobie całej siły konstruktywnej i wyrazowej utworu? Na pewno nie. Podłoże harmoniczne, na którym się opiera, sprawiło, że powstały tam jednotaktowe figury paraboliczne, wymagające na dłuższej przestrzeni uzupełnienia. Otóż jako takie uzupełnienie zjawia się kantylenowy rysunek melodyczny w prawej ręce. Sposób zaś jego wprowadzenia może być sprawdzianem, czy kantylena ta wykazuje organiczną łączność z podłożem figuracyjnym, czy też nie.

LXXVI PRZYKŁAD

Preludium G-dur, t. 2—6



Jest rzeczą niezmiernie charakterystyczną, że początek kantyleny bynajmniej nie wykazuje cech ciągłej linii melodycznej, ale opiera się jakby na luźno postępujących po sobie dźwiękach. Ta kantylena rodzi się zwolna. Po wspomnianych luźnych dźwiękach występuje najpierw motyw dwutonowy, a następnie trzytonowy. Zaznaczyć jeszcze należy, że wszystkie te motywy są oddzielone od siebie pauzami. A więc nie mamy tam do czynienia z ową szeroko rozbudowaną linią melodyczną nacechowaną nieskazitelną ciągłością, ale z następstwem rozdzielonych pauzami motywów, które dopiero składają się na całość przebiegu melodycznego. Pierwsze dwa dźwięki przebiegu melodycznego spełniają rolę akcentów na głównych punktach łuku figuracyjnego. Toteż figuracja staje się odskocznią dla czynnika melodycznego. Linia melodyczna wyłania się więc zwolna, dostosowując się do metrycznych właściwości figuracji. Stąd więc linia melodyczna nie powstaje jak deus ex machina, ale wyrasta z figuracji i szybko się od niej usamodzielnia. Ale szczegół ten jest chyba wystarczającym dowodem integralnej spoistości pomiędzy kantyleną a czynnikiem figuracyjnym. Na tym nie wyczerpuje się przecież cały problem organiczności skoordynowania tych dwóch najważniejszych współczynników w Preludium G-dur. Ponieważ figuracja odgrywa tam ważną rolę tektoniczną, decydując o charakterze formy utworu, przeto i w rozprzestrzenieniu się linii melodycznej musiał kompozytor zważać na takie jej traktowanie, żeby pozwalała ona na oddziaływanie perlistych dźwięków figuracji

bez żadnych przeszkód ze strony kantyleny. Stąd więc pochodzi krótki oddech linii melodycznej przy równoczesnym długim wytrzymywaniu jej dźwięków. A nawet w tych miejscach, gdzie występują mniejsze wartości rytmiczne (t. 11), nie przeszkadza ona swobodnemu rozprzestrzenieniu się figur towarzyszenia. Przeciwnie, rzucone jakby luźno motywy, będące łącznikiem z drugą fazą utworu, podkreślają perlistość figuracji i wnoszą elemeny impresjonistyczne do utworu, o czym już była mowa.

Koordynacja figuracji z kantyleną wyciska swe piętno na ogólnym przebiegu formy Preludium G-dur jako tworu dwufazowego. W Preludium D-dur faza druga była uzyskana przy pomocy powtórzenia fazy pierwszej z nielicznymi tylko zmianami, przy czym w celach ostatecznego rozładowania napięć wystąpił tam jeszcze zmodyfikowany odcinek pierwszy utworu. Kantylena Preludium G-dur bierze natomiast udział w ewolucyjnym stawaniu się formy. Stąd to po powtórzeniu pierwszego czterotaktowego odcinka zjawia się nowa struktura motywiczna linii melodycznej. Struktura ta współdziałając z czynnikiem harmonicznym (wychylenie w stronę dominanty dolnej) wnosi urozmaicenie do przebiegu. Urozmaicenie to posiada jednak specjalny charakter. Oto z biegiem rozprzestrzenienia się formy utworu następuje zanik aktywności ruchu melodycznego, co przejawia się w powtarzaniu tych samych dźwięków po sobie oraz w wykorzystywaniu coraz to większych wartości rytmicznych, tak że w końcu przestaje działać kantylena i na zakończenie utworu sytuację opanowuje figuracja przedostając się również do partii ręki prawej.

Gdy porównamy przebieg dwufazowy Preludium G-dur z przebiegiem dwufazowym Preludium D-dur, spostrzegamy, że zachodzą tam bardzo wielkie różnice. Po prostu te dwie formy, jako wykładniki wyrazu, przedstawiają sobą coś innego, niepodobnego do siebie. Jest to wynikiem stosowania odmiennych środków w zakresie poszczególnych elementów dzieła, o czym już przekonaliśmy się. W tym wypadku nie o to nam jednak chodzi. Obydwa przykłady są nadzwyczaj pouczające, bowiem stanowią niezaprzeczalny dowód, że s a m o r o z c z ł o n k o w a n i e n i e m o ż e j e s z c z e r o z t o c z y ć p r z e d n a m i i s t o t n y c h w ł a ś c i w o ś c i d z i e ł a m u z y c z n e g o. W związku z tym jeszcze raz powtarzam: jeżeli w pracy niniejszej przeprowadziliśmy segregację preludiów według fazowego rozprzestrzenienia się ich fomy, to uczyniliśmy to tylko

dlatego, żeby otrzymać taką podstawę, która pozwalałaby na pewne uszeregowanie materiału dające możność wykazania, jaką różnorodnością struktur i wyrazu posługuje się Chopin na gruncie identycznych rozczłonkowań.

Preludium f-moll stanowi jeszcze jeden dowód, że rozczłonkowanie nie musi być wykładnikiem formy utworu. I jakkolwiek występuje tam zupełnie wyraźny podział na dwie fazy, to samo stwierdzenie dwufazowości nie jest równoznaczne z rozpoznaniem tych cech konstrukcyjnych dzieła, które decydują o jego wyrazie. Po dokładnym omówieniu melodyki, harmoniki i dynamiki tego utworu staje się to zupełnie zrozumiałe. Może w żadnym innym utworze Chopina nie wyczuwamy tak wyraźnie, że właśnie przez współdziałanie elementów dokonuje się forma jako wykładnik ściśle określonego wyrazu dzieła. Obecnie wiemy już o znaczeniu dynamiki w Preludium f-moll, która urasta tam do pierwszorzędnego czynnika tektonicznego. I właśnie dlatego, że ten element uzyskuje takie znaczenie, problem współdziałania elementów staje się szczególnie ważny. Jak już zaznaczyliśmy, w dziele muzycznym dynamika może tylko wówczas przejawić swoje konstrukcyjne i wyrazowe właściwości, gdy występuje na podłożu innych elementów. Wynikałaby z tego sprzeczność, tzn., że fakt występowania dynamiki na podłożu elementów innych przekreśla jej taktoniczne, formotwórcze znaczenie. Tak wygląda sprawa tylko przy powierzchownym ujmowaniu współczynników dzieła. Formotwórcza rola danego elementu przejawia się w tym, że kieruje on doborem środków w zakresie innych elementów, tzn., że zmusza do takiego ich traktowania, by dany element, który ma zyskać znaczenie formotwórcze, został jak najlepiej uwydatniony. Formotwórcze znaczenie dynamiki posiada jeszcze jedną cechę, wynikającą z jej charakteru. W tym znaczeniu jest ona ściśle związania z podstawowym wykładnikiem dzieła muzycznego, mianowicie z przejawami r u c h u i c z a s u. Poza tym działanie jej warunkuje r e l a t y w n o ś ć odcieni dynamicznych, inaczej nie miałaby żadnych szans do przejawienia swych wartości wyrazowych. Już te szczegóły wskazują, że utwór, u podstaw którego legła dynamika, jako element wykazujący stałą zmienność w swoim oddziaływaniu wyrazowym, musi pociągać za sobą różnorodność w stosowaniu środków w zakresie innych elementów. Tym tłumaczy się fakt, że spośród wszystkich preludiów Chopina Preludium f-moll jest stosunkowo najbradziej różnorodnym utworem

w doborze środków. W zakresie melodyki posługuje się ono czynnikami figuracyjnymi i niefiguracyjnymi, do czego dołącza się ornamentyka. W harmonice stosuje środki czysto brzmieniowe obok zależności funkcyjnych. Czynnik agogiczny warunkuje jakość ruchu w przebiegu elementu melodycznego i harmonicznego. Wiąże się to również bezpośrednio ze zjawiskami rytmicznymi, będącymi wykładnikami określonego porządku w przejawach następstwa poszczególnych dźwięków po sobie, prowadząc jednocześnie do pewnych powtarzających się kompleksów dźwiękowych. Wszystko to jednak opiera się na fakturze fortepianowej jako na bezpośrednim realizatorze konkretnych pomysłów twórczych.

Wobec formotwórczego znaczenia dynamiki w Preludium f-moll, wymienione elementy muszą tam współdziałać w szczególny sposób. Początkowo, tzn. w fazie pierwszej (t. 1—8), ingerencja czynnika harmonicznego jest na ogół nieduża. W postaci konkretnych pionów akordowych daje ona znać o sobie tylko na początku odcinków czterotaktowych. Tam jednak nie ma zróżnicowania w strukturze akordowej na skutek ograniczenia jej do minimum, mianowicie do jednego tylko akordu nonowego. Dlatego też akord ten działa w pierwszym rzędzie jako wartość czysto brzmieniowa, aczkolwiek znaczenie górnodominantowe akordu nonowego można łatwo rozpoznać. Skąd pochodzi takie ograniczenie w strukturze akordowej, na to daje odpowiedź ogólne założenie tektoniczne formy. Występujące rzadko piony akordowe wykazują obok swych właściwości kolorystycznych również cechy dynamiczne, stając się w pewnych miejscach prawdziwymi uderzeniami pobudzającymi do ruchu. Z jednej strony występują one w miejscach gdzie przerywa się tok figuracji na korzyść wydłużonych rytmicznie dźwięków, z drugiej zaś pobudzają do rozwinięcia figuracji, o czym świadczy każdy drugi dwutakt czterotaktowych odcinków fazy Zjawsko to nie jest tak błahe, jakby można było sądzić na podstawie prostego jego opisu. Łączy się ono bezpośrednio z całością rozwoju formy utworu i z potęgowaniem jego wartości emocjonalnych. Jak już powiedziałem, dynamika może tylko wówczas oddziaływać jako czynnik formotwórczy, gdy wykazuje na przestrzeni przebiegu formy zróżnicowanie. Stąd więc spotęgowanie dynamiczne musi dokonywać się stopniowo. Dlatego w pierwszej fazie utworu przewagę zyskuje element melodyczny, zapoczątkowujący proces dynamicznego narastania. Z dynamiki wewnętrznej struktury moty-

wicznej rodzi się tam zwolna potęgowanie efektywnej siły brzmienia, przy czym udział w tych czynnościach bierze nawet czynnik ornamentalny, prowadzący bezpośrednio do wspomnianych już *sforzat* w drugiej fazie utworu. Skoro mowa o elemencie melodycznym, to nie można pominąć krótkich zwrotów figuracyjnych występujących w fazie drugiej, zwroty te, powodujące partykulację przebiegu formalnego z powodu licznie występujących pauz ósemkowych, posiadają również znaczenie dynamiczne jako czynnik współdziałający z szeroko rozprowadzonym *crescendo*, które wzmaga się aż do samego końca utworu. W toku rozprzestrzenienia się formy zostaje częściowo ograniczony ruch ósemkowy figuracji tak, że jako jej szczątek pozostaje tylko ekspansywny motyw, tym razem kończący się uderzeniem akordowym. Jednocześnie dochodzi nowy czynnik, mianowicie zwrot melodyczny, występujący w zdwojeniach oktawowych, łącząc się w przebiegu ze wspomnianymi motywami ekspansywnymi. Bezpośrednio przed punktem kulminacyjnym formy, gdzie występuje najdalsze wychylenie w stronę wyznacznika toniki wyższego rzędu, dochodzi do koordynacji siły (zdwojenia oktawowe i piony akordowe) z podstawowym motywem utworu, występującym tym razem w znacznym rytmicznym powiększeniu. Po osiągnięciu punktu kulminacyjnego utwór dobiega szybko do końca, aczkolwiek siła dynamiczna stale wzrasta.

W Preludium f-moll stworzył Chopin nowy rodzaj formy. Leichtentritt [58]) dopatruje się tam jednak dawnej tokkaty, przeniesionej na grunt impresjonizmu. Gdy weźmiemy pod uwagę elementy figuracyjne i piony akordowe, to niewątpliwie w środkach tych można dopatrywać się zjawisk występujących w dawniejszej tokkacie. Niezrozumiała natomiast pozostanie dla nas sugestia Leichtentritta o impresjonistycznym charakterze Preludium f-moll. Przecież impresjonizm był tym kierunkiem w muzyce, który przyczynił się do jej oddynamizowania. Operował on wyrafinowaną grą świateł i cieni, starając się zaciemnić wyrazistość konturów przebiegu formalnego. Preludium f-moll cech tych nie posiada. Przeciwnie, wykazuje ono nadzwyczajną plastykę przebiegu bez jakiegokolwiek nawet cienia zaciemniania jego konturów. Można je uważać za twór o diametralnie innych właściwościach niż dzieło impresjonistyczne. Jest ono typowym świadectwem muzyki póznego romantyzmu, gdzie

---

58) Hugo Leichtentritt. Analyse der Chopin'schen Klavierwerke. Berlin 1921, t. I, str. 163 i nast.

uwaga kompozytora była nastawiona na stosowanie silnych napięć i silnych wyładowań dynamicznych bądź w postaci dynamiki wewnętrznej, bądź też efektywnej siły brzmienia (późnoromantyczna orkiestracja i faktura fortepianowa).

Preludium f-moll przekonało nas, że samo rozczłonkowanie mało nam może powiedzieć o istotnych cechach formy danego utworu, zwłaszcza gdy pod formą rozumie się zarówno jakość współdziałania poszczególnych elementów jak i wynikający stąd wyraz utworu. Jeszcze jeden dowód w tym kierunku stanowi dwufazowe Preludium e-moll. W doborze środków przedstawia ono sobą twór różniący się od omówionych dotychczas preludiów dwufazowych. Zawiera bowiem melodykę o charakterze kantylenowym, towarzyszenie harmoniczne posiada zaś postać powtarzanych pionów akordowych. Obydwa te główne elementy Preludium e-moll były już przedmiotem rozpatrywań. Zwróciliśmy również uwagę na stronę dynamiczną i fakturalną tego utworu. Z naszych dotychczasowych spostrzeżeń wynika, że harmonika staje się tam pierwszorzędnym elementem tektonicznym, formotwórczym, że dzięki środkom harmonicznym ożywia się element melodyczny, nabiera wartości emocjonalnej. Gdy rozpatrujemy Preludium e-moll jako całość, to nie trudno przekonać się, że ograniczone interwałowo płaszczyzny melodyczne, nie opanowują utworu w całości. Zauważamy to w końcowych taktach fazy pierwszej oraz w miejscach nasilenia dynamiki w fazie drugiej. Przeciwstawianie się ograniczonej strukturze interwałowej wnosi do przebiegu formy znaczne ożywienie i jest czynnikiem uzupełniającym formotwórcze działanie harmoniki. Dzięki temu wyzwalaniu się siły kinetycznej otrzymują poszczególne płaszczyzny linii melodycznej różne znaczenie w przebiegu formy. Pierwsze wygięcie melodyczne (t. 9) sprawia, że kolejna płaszczyzna dwutaktowa zyskuje wybitne znaczenie odprężeniowe, co posiada szczególną wagę ze względu na zakończeniowy jej charakter. Takie samo, lecz szerzej rozbudowane skojarzenie widzimy w fazie drugiej. Po znacznym wygięciu łuku melodycznego, będącego wybitnym kontrastem do ograniczonych interwałowo płaszczyzn, następuje już ostateczny zwrot w kierunku zakończenia Preludium. Z powyższego więc wynika, że aktywizacja czynnika melodycznego staje się w fazie drugiej wykładnikiem przejawów ewolucyjnych formy. Szczegół ten jest ważny, ponieważ Preludium, mimo cech kantylenowych jego melodyki, nie należy do typu form

okresowych. W obrębie dwufazowych preludiów zajmuje ono niewątpliwie miejsce szczególne. Jego obecność w tej grupie da się jednak wytłumaczyć tym, że forma utworu jest zawsze czymś żywym, nie znoszącym żadnej schematyzacji, aczkolwiek rozczłonkowanie może pokrywać się z innymi utworami.

b) Przebiegi trójfazowe.

Grupa trójfazowych preludiów Chopina jest bezwzględnie najliczniejsza. Trójfazowości formy nie należy uważać za właściwość specjalnie charakterystyczną dla Chopina. W muzyce opartej na systemie harmoniki funkcyjnej dur-moll trójdzielność czy trójfazowość przebiegu stała się wykładnikiem uzgodnienia formy z założeniami tonalnymi, gdzie powrót do puktu tonikalnego wypływał z podstaw systemu. Stąd więc nie tylko formy małe, miniaturowe, wykazują rozczłonkowanie trójdzielne, ale nawet najwspanialsza forma powstała na podłożu systemu dur-moll, mianowicie forma sonatowa, jest również tworem trójdzielnym. Niejednokrotnie nawet utwory, wykazujące swobodniejszą strukturę, jak np. poematy symfoniczne i fantazje, hołdują również zasadzie struktury trzyczęściowej albo dają się do niej sprowadzić.

Trójfazowe rozczłonkowanie wykazują u Chopina preludia następujące: As-dur (1834), C-dur, fis-moll, E-dur, cis-moll op. 28 nr 10, H-dur, es-moll, Es-dur, g-moll, cis-moll op. 45. Oczywiście nie wchodzą tu formy okresowe, spotykane w preludiach Chopina. Wobec odmiennych założeń konstrukcyjnych Preludia te będą omawiane osobno, bowiem fazowa budowa utworu nie pokrywa się z formami okresowymi. Różnica występuje tu już pod względem stosunku rozmiarów poszczególnych faz względem siebie. Faza pierwsza jest z reguły tylko impulsem, zapoczątkowującym przebieg formy, w rezultacie czego posiada ona rozmiary mniejsze od innych faz. Poza tym faza końcowa nie wykazuje właściwości ściśle repryzowych, tzn. nie jest nastawiona na powrót całokształtu materiału z fazy pierwszej celem wykazania, że właśnie przez ten powrót zostaje przywrócona z powrotem równowaga zachwiana w fazie drugiej. W trójfazowym przebiegu faza trzecia posiada inną rolę. Rozładowują się tam ostatecznie napięcia oraz wyczerpuje się siła stosowanych poprzednio środków. Dlatego w fazie trzeciej następuje prawie z reguły uproszczenie struktury, zwłaszcza elementów głównych, tzn. elementu melodycznego i har-

monicznego. To specyficzne ujęcie przebiegu trójfazowego pozostaje w związku z działaniem czynnika ewolucyjnego, który jest wykładnikiem rozprzestrzenienia się formy utworu. Największą siłę działania wykazuje on w fazie środkowej. Dlatego też faza ta jest zazwyczaj najszerzej rozbudowana, stosując środki najbardziej skomplikowane.

Wskazane ogólne właściwości trójfazowej formy ewolucyjnej nie oznaczają jakiegoś stałego schematu. Dlatego i w tej grupie preludiów Chopina panuje znaczna rozmaitość. Już w pierwszym jego preludium, tj. Preludium As-dur, spotykamy się z problematyką trójfazowej formy figuracyjno-ewolucyjnej. Podczas, gdy w normalnych ukształtowaniach typu A B A część środkowa kontrastuje z częściami skrajnymi, to w przebiegach ewolucyjnych nie ma zasadniczo wielkiego kontrastu, zwłaszcza melodycznego. Niejednokrotnie nawet początek fazy drugiej nie wykazuje kontrastów harmonicznych. Np. w Preludium As-dur faza druga rozpoczyna się początkowym odcinkiem utworu, a dopiero w dalszym przebiegu fazy zachodzą zmiany wynikające z działania czynnika ewolucyjnego. Pochodzi to stąd, że początkowy odcinek Preludium jest właśnie impulsem, do którego stale nawiązuje kompozytor, żeby nabrać nowych sil, żeby tym wyraźniej podkreślić następnie przejawy rozwijania utworu z pierwotnego materiału melodyczno-harmonicznego. Ale preludia Chopina nie powstały niezależnie od nurtujących w jego czasie dążeń w zakresie formy, tj. od przemożnego wpływu struktury okresowej, która wpłynęła również na kształtowanie się form ewolucyjno-figuracyjnych. Toteż dla dokładnego poznania przebiegu formalnego ważne jest wskazanie, na ile okresowość działa w formach tego rodzaju. Otóż zazwyczaj najsilniej oddziaływuje struktura okresowa w fazie pierwszej, podczas gdy siła jej działania osłabia się lub wręcz zanika w fazach następnych, przede wszystkim w fazie środkowej. W Preludium As-dur można jeszcze zauważyć zupełnie dobrze rozplanowany okres szesnastotaktowy, wypełniający fazę pierwszą. Znajdujemy tam nawet takie przejawy okresowości, jak symetria, uwarunkowana powtarzaniem poszczególnych odcinków. Poza tym z toku figuracji wypływa nawet częściowo moment kantylenowy, aczkolwiek przejawiający się tylko na przestrzeni dwóch taktów (t. 10—11). Znamienną natomiast jest rzeczą, że w środkowej fazie tego utworu znika już budowa okresowa. Zjawiają się coraz liczniej odniesienia wyższego rzędu,

a struktura motywiczna ulega przekształceniu tak, że głównym czynnikiem, przyczyniającym się do integracji przebiegu, staje się szesnastkowy ruch figuracyjny. Wraz z potęgowaniem się działania środków harmonicznych odzywa się dynamika, prowadząca do wzmocnienia siły aż do *ff*.

Jeszcze jeden szczegół zwraca na siebie uwagę w Preludium As-dur. Wprawdzie w ostatniej fazie utworu nawiązuje Chopin do początku, ale nie jest to już ścisłe powtórzenie pierwszej fazy. Przede wszystkim brakuje tam drugiego współczynnika formy okresowej, mianowicie następnika, wobec czego forma ta, nastawiona na przeciwieństwa, których wykładnikami są poprzednik i następnik, przestaje właściwie istnieć. Ze stanowiska logiki przebiegu formalnego struktura okresowa nie jest w tym miejscu koniecznością, a może być uważana za przeszkodę do właściwego doprowadzenia utworu do końca. Pomiędzy poprzednikiem a następnikiem powstaje zazwyczaj konflikt. Tu natomiast konflikt taki jest niepotrzebny, bowiem zadaniem końcowej fazy Preludium jest właśnie rozwiązywanie powstałych poprzednio konfliktów, a nie powodowanie nowych. Dlatego Chopin ogranicza ilość środków melodycznych i harmonicznych do minimum, opierając całość na nucie stałej i podkreślając na całej przestrzeni ostatniej fazy supremację toniki. Nawet poprzednie spotęgowanie dynamiczne ustępuje miejsca odwrotnemu działaniu dynamiki w kierunku *p* i *pp*. Nie bez znaczenia jest tam również wysoki rejestr, w którym utrzymana jest partia prawej ręki.

Choć Preludium As-dur (1834) nie reprezentuje właściwego stylu Chopina, mimo to jest ono tworem, na którym mogliśmy wykazać najistotniejsze cechy preludium trójfazowego. Integracja formy, uwarunkowana oddziaływaniem współczynników utworu w sposób ściśle określony, znajduje swe potwierdzenie również w innych preludiach Chopina, aczkolwiek każdorazowo ujmuje Chopin formę trójfazową różnie. Zależnie od rozmiarów preludiów trzecia faza ulega bądź rozbudowaniu, bądź też znacznemu zwężeniu. Do preludiów, które wykazują dość s z e r o k o r o z b u d o w a n ą f a z ę t r z e c i ą należą: fis-moll, Es-dur i cis-moll op. 45. Charakterystyczną cechą dla preludiów tego rodzaju jest ścisłe nawiązanie do fazy pierwszej, przy czym powtórzeniu ulega z reguły przynajmniej pierwszy jej odcinek. Poza tym w Preludium fis-moll nie od razu zanika aktywność czynnika ewolucyjnego. Prowadzi to do spotęgowania napięć wywołanych środkami harmonicznymi i nawet dynamiką. W ten

21

sposób otrzymuje kompozytor w fazie trzeciej punkt kulminacyjny przebiegu, co stanowi różnicę w porównaniu z przebiegiem formalnym Preludium As-dur, gdzie taki punkt kulminacyjny miał miejsce w fazie środkowej. Wystąpienie punktu kulminacyjnego w fazie trzeciej zostało uwarunkowane w Preludium fis-moll większymi rozmiarami utworu i tym samym większą przestrzenią fazy trzeciej, która pozwala na przedstawienie dłuższego procesu energetycznego. Mówiąc o dłuższym procesie energetycznym mamy na myśli takie upostaciowanie fazy, w którym mogą się znaleźć nawet przeciwieństwa energetyczne, stanowiące logiczną całość wzajemnie uzupełniających się zjawisk. Ale w takich wypadkach po przejawach spotęgowania występuje szybko odprężenie. Co więcej, odprężenie takie zyskuje właśnie na sile dzięki poprzedniemu spotęgowaniu. Nader plastycznym przykładem na bezpośrednie przejście od punktu kulminacyjnego do konsekwentnego odprężenia jest ostatnia faza Preludium fis-moll. Znajduje to swoje realne odbicie w oddziaływaniu wielu elementów, tzn. melodyki, harmoniki i dynamiki. Impulsywny charakter fazy pierwszej, a zwłaszcza drugiej, znacznie łagodnieje w fazie trzeciej. Ruch interwałowy melodii ogranicza się do minimum. To samo spostrzegamy i na gruncie elementu harmonicznego, ograniczającego ilość następstw harmonicznych, a co najważniejsze, sprowadzającego te następstwa do najprostszych wyznaczników funkcyjnych. Wszystko to odbywa się równolegle z procesem stałego osłabienia efektywnej siły brzmienia *(dim. — p — pp)*. Przejawy te są oczywiście naturalną konsekwencją zjawisk występujących w fazie drugiej utworu, gdzie można było obserwować wzmożenie działania zarówno melodyki jak i harmoniki, gdzie takie środki harmoniczne, jak progresje i nawarstwienia, nie tylko przełamywały w stanowczy sposób proste odniesienia funkcyjne, ale jednocześnie były naładowane wielką ekspansywnością. Kontrasty, zachodzące pomiędzy fazą trzecią a poprzednimi fazami, bynajmniej nie naruszają spoistości przebiegu formy, bowiem element agogiczny oraz figuracje jako czynniki koordynujące nie zostały tam naruszone, posiadając dość siły, żeby zagwarantować jednolitość przebiegu formy.

Ciekawym świadectwem indywidualnego traktowania formy trójfazowej jest Preludium Es-dur. Faza trzecia przerasta tam rozmiarowo fazę pierwszą i drugą. Wprawdzie utwór ten należy uważać za unikat w zakresie formy preludium u Chopina, niemniej jednak budowa jego nie pozostaje w żadnej sprzeczności z podstawami strukturalnymi preludium figuracyjno-ewolucyjnego.

Przejawy ewolucyjne nie zawsze mają na celu potęgowanie napięć. Niekiedy *czynnik ewolucyjny* może być użyty w celach odmiennych *jako siła prowadząca do osłabienia* powstałych poprzednio *napięć*. Wówczas osłabiający proces ewolucyjny wymaga użycia większej przestrzeni dla tej fazy, na której mają się te przejawy odbywać, co siłą rzeczy prowadzi do powiększenia rozmiarów fazy trzeciej. Dzięki takiemu ujęciu formy powstają nowe warunki, prowadzące do swobodniejszego traktowania niektórych środków odgrywających znaczną rolę w przebiegu. Wówczas dla zachowania równowagi formy nie może kompozytor wprowadzać wyłącznie tylko takich środków, które byłyby jedynie wyrazem odprężenia, ale w pewnych miejscach przebiegu musi stosować środki, będące wyrazem częściowego napięcia o znaczeniu lokalnym. W ten sposób energetyka przebiegu formy przyjmuje postać falistą. Nie powoduje to jednak zakłócenia w procesie integracji formy utworu jako całości, gdyż ogólne nastawienie energetyczne fazy trzeciej utworu wykazuje dążenie do odprężenia. W tych nowych warunkach zmienia się nawet częściowo charakter tych środków, które w fazie środkowej miałyby inne znaczenie. Należy do nich między innymi i chromatyka. Jak wiadomo, chromatyka powoduje zazwyczaj wzrastanie napięć. W trzeciej fazie Preludium Es-dur działa ona niwelująco na przejawy napięcia — oczywiście w ramach całokształtu przebiegu utworu, a nie w znaczeniu lokalno-technicznym. I tu kryje się właśnie tajemnica przejawów energetycznych formy, które wynikają z jej przebiegu, a nie mogą być traktowane jako zjawiska niezależne, autonomiczne.

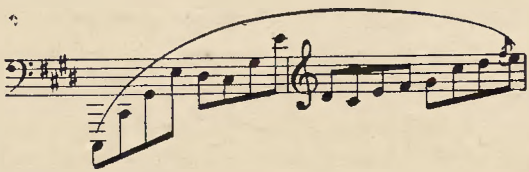
Rozbudowanie trójfazowego przebiegu, będące świadectwem pozornej komplikacji formy, pociąga za sobą pewne *trudności w poznawaniu rozczłonkowania przebiegu*. Trudności te wynikają z charakteru formy ewolucyjno-figuracyjnej, nie pozwalającej na mocno zarysowane wcięcia. Dlatego też faza pierwsza przechodzi w Preludium Es-dur niejako niespostrzeżenie w fazę drugą (t. 9). Z chwilą jednak gdy jednoroduy ruch rytmiczny, w tym wypadku ruch triolowy, zostaje przerwany (t. 32), wówczas siłą rzeczy powstaje naturalna cezura, która sprawia, że utwór otrzymuje rozczłonkowanie dwuczęściowe. W formie okresowej cezura taka zadecydowałaby automatycznie o jakości rozczłonkowania. W formie figuracyjno-ewolucyjnej natomiast wcięcie takie nie może być jeszcze wystarczającym argumentem dla uznania Preludium

Es-dur za twór dwufazowy. W tym wypadku musimy się liczyć z podstawowymi właściwościami utworu, tj. jego strukturą figuracyjno-ewolucyjną nie dopuszczającą w zasadzie takiej partykulacji formy, jak to ma miejsce w formach okresowych.

Preludia fis-moll i Es-dur wykazują obok swej trójfazowej struktury jeszcze jedną cechę wspólną, mianowicie na tle figuracji wyodrębnia się tam wyraźnie rysunek melodyczny. Właściwości te nie są jednak w stanie ujawnić istotnego pokrewieństwa pomiędzy tymi utworami. W doznawaniu tych Preludiów wyczuwamy, że nie ma pomiędzy nimi pokrewieństwa, że są to utwory różne. Dzięki temu otrzymujemy znowu jeszcze jeden dowód, że ani rozczłonkowanie, ani jakiś pojedynczy szczegół nie może być wskaźnikiem istotnych cech utworu. Nawet czynnik figuracyjny, aczkolwiek decyduje o zaszeregowaniu ich do pewnej wspólnej grupy, nie jest zbyt mocną bazą dla wykazania rzeczywistego pokrewieństwa pomiędzy nimi. Jak już niejednokrotnie przekonaliśmy się, figuracja może mieć różne znaczenie w swym oddziaływaniu. W pewnych wypadkach staje się ona wykładnikiem burzliwego wyrazu dzieła, jak to ma miejsce w Preludium fis-moll, w innym zaś wypadku decyduje o lekkim, lotnym charakterze, co właśnie ma miejsce w Preludium Es-dur.

Przeciwieństwa wyłaniające się na gruncie trójfazowego przebiegu, ujawniają się jeszcze bardziej, gdy zmienia się wzajemne ustosunkowanie czynnika figuracyjnego do kantylenowego, co jest uwarunkowane specyficznym rodzajem faktury fortepianowej, pozwalającej na przykład na takie współdziałanie figuracji z kantyleną, że oba te czynniki wzajemnie uzupełniają się, w ślad za czym tok przebiegu melodycznego przechodzi z figuracji w kantylenę i odwrotnie. Z tym ciekawym przypadkiem spotykamy się w Preludium cis-moll op. 45. Główny materiał melodyczny tego utworu można sprowadzić do elementu figuracyjnego

LXXVII PRZYKŁAD



i trzech zwrotów melodycznych o charakterze kantylenowym.

LXXVIII PRZYKŁAD

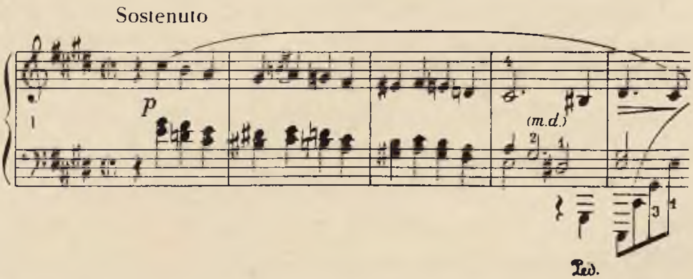


Oczywiście nie wypełnia to całego materiału melodycznego kompozycji. Na początku utworu znajduje się jeszcze wstęp pięciotaktowy, zaś w trzeciej jego fazie cadenza. Chodziło by więc o rozpatrzenie, jaką rolę odgrywają te niejako wtórne zjawiska, czy są one czymś drugorzędnym, czy też ważnym czynnikiem w rozprzestrzenieniu się formy. A jest to sprawa tym bardziej ważna, że dotychczas ograniczaliśmy się w takich wypadkach przeważnie do zarejestrowania nagiego faktu, że zjawiska takie w danym utworze zachodzą, nie usiłując wniknąć w stronę zależności energetycznej pomiędzy nimi a całością przebiegu. Wprawdzie niejednokrotnie zdarza się, że w utworach znajdują się luźne wstępy i dodatki, nie mające głębszego związku z przebiegiem formy. Występuje to jednak tylko u kompozytorów mniejszych. Wybitni natomiast twórcy nie bez racji wprowadzają tego rodzaju współczynniki formy. I Chopin należy do tych kompozytorów, u których wszystko jest dokładnie obliczone i uwarunkowane integracją przebiegu formalnego.

Gdy zastanowimy się głębiej nad stroną ruchową wstępu Preludium cis-moll

LXXIX PRZYKŁAD

Preludium op. 45, t. 1—5



i porównamy ostatni jego zwrot melodyczny *cis-his-dis-cis* z drugim zwrotem melodycznym, wchodzącym w skład materiału właściwego

przebiegu Preludium, wówczas spostrzegamy nie dające się zaprzeczyć pokrewieństwo. W ten sposób otrzymujemy łączność pomiędzy wstępem a dalszym przebiegiem utworu. Szczegół ten, aczkolwiek ważny, nie wyczerpuje jeszcze sedna zagadnienia. Bo gdyby tylko ten zwrot miał decydować o integracji przebiegu, o spoistości, jaka zachodzi pomiędzy wstępem a dalszym tokiem utworu, to niewątpliwie byłby Chopin ograniczył się tylko do jego wprowadzenia. Ale czy wówczas siła oddziaływania tego zwrotu byłaby taka sama jak przy skoordynowaniu go z poprzedzającymi go następstwami melodyczno-harmonicznymi? Na podstawie doświadczenia możemy przekonać się, że jest inaczej, że właśnie dzięki poprzedzeniu go zwrotem specjalnie ujętym nabiera on dopiero wyrazu, staje się po prostu celem, do którego kompozytor zmierza. Wynika to stąd, że zwrot ten jest rodzajem zwrotu zakończeniowego o tzw. żeńskiej końcówce. Nawet struktura progresyjna, poprzedzająca ten zwrot, działa właśnie w takim kierunku, żeby go uwydatnić. Końcówka żeńska natomiast ma na celu udogodnienie wystąpienia figuracji, która tym razem wykazuje już sporą aktywność melodyczną, stając się czynnikiem, warunkującym ciągłość przebiegu formy wobec luźno umieszczonych innych zwrotów melodycznych o charakterze kantylenowym, które są niejednokrotnie przegradzane pauzami. Z chwilą dokonania tego procesu dalszy przebieg formy postępuje konsekwentnie i nie nastręcza dla interpretacji większych trudności tym bardziej, że już przy okazji rozpatrywania melodyki i harmoniki wskazaliśmy na podstawowe właściwości formalne Preludium cis-moll. Przy tej okazji wyjaśniliśmy bowiem, że stosuje ono technikę przetworzeniową nowszej sonaty, wobec czego cały ciężar rozprzestrzenienia się formy spoczywa na elemencie harmonicznym. Dopiero występująca w fazie trzeciej c a d e n z a przedstawia sobą nowy problem ze stanowiska integracji formy.

Zastosowanie techniki przetworzeniowej nie mogło pozostać bez skutków dla kształtowania się formy preludium. Technika przetworzeniowa nie jest czynnikiem, którym można by było posługiwać się niezależnie od jakości rozprzestrzenienia się formy utworu. Najlepszym dowodem tego jest właśnie forma sonatowa, która, żeby unieść ciężar przetworzenia, musiała rozbudować inne współczynniki przebiegu. Bez znaczenia jest w tym wypadku fakt czy mamy do czynienia z tworem monotematycznym, czy też opierającym się na dualizmie tematycznym. Sedno rzeczy tkwi w tym, że technika

przetworzeniowa wnosi ze sobą takie spotęgowanie napięć, których rozluźnienie wymaga większej płaszczyzny, wymaga nie tylko większej przestrzeni, ale jest ponadto przyczyną dalszych komplikacji, jakie możemy obserwować w rozbudowanych repryzach i kodach formy sonatowej. W Preludium, jako formie ograniczonej w rozmiarach, nie ma miejsca na jakieś dodatkowe komplikacje. Stąd więc faza trzecia, powiedzmy faza repryzowa, musiała posłużyć się takimi środkami, które by na stosunkowo małej przestrzeni mogły szybko i w sposób stanowczy zniwelować napięcia powstałe w toku przebiegu. I stąd właśnie zjawia się cadenza jako twór działający w tym kierunku. Pogląd ten jednak nie może być przekonywający bez podania powodów, dla których miałaby nastąpić niwelacja napięć. Otóż charakterystyczną cechą cadenzy jest zazwyczaj sprowadzenie jej przebiegu do prostej, stale powtarzającej się formuły. Formuła taka może posiadać różne cechy energetyczne. Gdy wykazuje ona małe rozmiary, ograniczając się tylko do kilku powtórzeń, wówczas powoduje nawet niekiedy wzmożenie napięć. Ale taki prosty środek, jak powtórzenie, ulega niejednokrotnie gruntownemu przeobrażeniu w toku jego stosowania. Przede wszystkim zależy to od tego, z jakim rodzajem powtórzeń mamy do czynienia, czy są one liczne, czy występują na tym samym stopniu, czy też stają się wykładnikiem ruchu progresyjnego, wreszcie, czy progresja ta ma kierunek wznoszący się czy opadający. W Preludium cis-moll progresja, na której opiera się cadenza, posiada początkowo kierunek opadający. Stąd więc od razu uwydatnia się jej niwelujące działanie. Wprawdzie w dalszym toku cadenzy kierunek zmienia się na wznoszący, ale z pomocą przychodzi tu specyficzny rodzaj faktury fortepianowej, mianowicie konsekwentne wznoszenie się w coraz to wyższe rejony, tak że początkowe wzrastanie napięć zmienia się w końcu w stopniowe ich ulatnianie się, unicestwianie. Cadenza ta przygotowuje ostateczne rozwiązanie konfliktu, czego dowodem jest fakt, że prowadzi ona do akordu kwartsekstowego na dominancie górnej, jako odskoczni dla szeroko rozbudowanej kadencji utworu.

Preludium cis-moll op. 45 należy do najbardziej kunsztownych tworów trójfazowych. Wprawdzie obok tego utworu napisał Chopin jeszcze inne preludium o wyraźnym rozczłonkowaniu trzyczęściowym, mianowicie Preludium d-moll, ale dzieło to nie może być omawiane w grupie preludiów trójfazowych, z uwagi na swoje cechy świadczące, jak już wspomniałem, o wyraźnym oddziaływaniu for-

my sonaty monotematycznej. Kształtowanie się formy innych preludiów trójfazowych pozostaje w związku z małymi rozmiarami tych utworów. Na ogół forma ich daje się z łatwością sprowadzić do poznanych zasad, wyłuszczonych w związku z rozpatrywaniem Preludium As-dur (1834). Niektóre z nich, jak np. Preludium C-dur, nie wymagają w ogóle żadnych dodatkowych wyjaśnień. Inne natomiast wykazują mniejsze lub większe modyfikacje. Z jednej strony można zauważyć ograniczenie działania czynnika ewolucyjnego w fazie środkowej (Preludium cis-moll op. 28 nr 10), z drugiej zaś strony ograniczenie fazy trzeciej do roli ramowego zamknięcia przebiegu formy utworu (Preludium g-moll). Poza tym w Preludium H-dur spotykamy się z integrującym działaniem podstawowego wątka melodycznego, który jest tak ujęty, że nie pozwala na rozczłonkowanie przebiegu, albowiem równie dobrze staje się wyrazem przedłużenia rozwijającej się myśli, jak też jej zapoczątkowania.

Odpowiednikiem Preludium e-moll, które wśród preludiów dwufazowych zajmuje wyjątkowe miejsce, jest na gruncie preludiów trójfazowych Preludium E-dur. Podobnie jak w pierwszym przypadku, również w Preludium E-dur harmonika staje się podstawowym czynnikiem formotwórczym. Mimo zastosowania tam melodyki o charakterze kantylenowym nie zaliczamy tego utworu do struktur okresowych, ponieważ poszczególne współczynniki formy wykraczają poza formę tego rodzaju, wykazując właściwości tworów ewolucyjnych. Na wzór preludiów figuracyjno-ewolucyjnych każda następna faza rozpoczyna się tam od nawiązania do początku utworu, które staje się każdorazowo równoznaczne z zapoczątkowaniem nowych czynności ewolucyjnych. A więc nie ma tam kontrastu charakterystycznego dla trzyczęściowych form okresowych. Rzecz jasna — pomiędzy poszczególnymi fazami występują różnice, ale różnice te pochodzą z rozwijania początkowej koncepcji melodyczno-harmonicznej. Największe przeciwieństwo w stosunku do form okresowych występuje w fazie końcowej, nie nastawionej bynajmniej na ostateczne rozwiązanie konfliktu. Jak przekonaliśmy się, w toku rozpatrywań nad harmoniką tego utworu, w fazie trzeciej ma miejsce nawet dość znaczne spotęgowanie napięć, którego nie można usunąć przez szybkie przejście na punkt tonikalny.

W preludiach trójfazowych małych rozmiarów integracja formy nie napotyka na żadne trudności wobec jednolitości motywicz-

nej tych utworów, uwarunkowanej ich strukturą figuracyjną, stanowiącą dogodną podstawę dla podejmowania czynności ewolucyjnych. Jedynie tylko w Preludiach g-moll i cis-moll op. 28 nr 10 występują większe kontrasty motywiczne. W Preludium g-moll nie prowadzi to jeszcze do przerwania jednorodnego ruchu ósemkowego, wobec czego zcalenie przebiegu formy nie zostaje zagrożone. Ale, jak przekonaliśmy się w związku z rozpatrywaniem Preludium D-dur, wyodrębniające się pewne szczegóły motywiczne stanowią podstawę do dyskusji nad integracją przebiegu, bowiem figuracja nie jest jedyną siłą, która może zagwarantować jego zcalenie. Jednorodność przebiegu rytmicznego w Preludium g-moll zasadniczo nie wypływa z przeprowadzenia konsekwentnie jednorodnej rytmiki tylko w jednej partii przeznaczonej dla ręki prawej lub lewej, ale jest rezultatem ich współdziałania, tzn. rytmów uzupełniających. W fazie środkowej natomiast wyzwala się już ruch ósemkowy w partii lewej ręki, opanowując ją na pewnych odcinkach. I to właśnie stanowi kontrast w stosunku do faz skrajnych. Niewątpliwie takie opanowywanie ruchu ósemkowego przez jedną z partii utworu ma swój cel. W tym wypadku współdziałają aż trzy czynniki ze sobą, jeżeli nie weźmiemy pod uwagę czwartego elementu, mianowicie agogiki. Wzmożenie ruchu w Preludium g-moll zostało wywołane potrzebami dynamicznymi przebiegu, do czego dołączyła się jeszcze harmonika i siłą rzeczy melodyka. Podobnie jak w Preludium f-moll, występuje tam silne podkreślenie czynnika dynamicznego, nadającego specyficzne piętno utworowi. Na razie trudno było by dać wyczerpujące wyjaśnienie, skąd pochodzi to wzmożenie dynamiki i jaki jest jego cel. Dynamizacja przebiegu formalnego wykracza już poza zakres formy samego tylko Preludium g-moll i dotyczy problemu integracji przebiegu całego cyklu 24 Preludiów Chopina.

Inny problem wyłania się w związku z Preludium cis-moll op. 28 nr 10. Nie mamy tam już do czynienia z jednorodnym ruchem rytmicznym, chociażby powstającym na skutek rytmów uzupełniających, ale z wyraźnym kontrastem meliczno-rytmicznym, występującym pomiędzy odcinkiem figuracyjnym a odcinkiem wykazującym właściwości melodyki kantylenowej. W wypadku tym zachodzi prawdziwe pokrewieństwo wkraczające w głąb struktury przebiegu. Przejawy integracji tych dwóch różnych składników dadzą się wytłumaczyć na podstawie ich energetycznych właściwo-

ści. Jednokierunkowy ruch figuracji, jego postać opadająca, prowadziłaby niechybnie do stępienia wewnętrznej dynamiki figuracji jako czynnika tektonicznego, gdyby nie przeciwstawiony mu odcinek o charakterze melodyki kantylenowej, który wzbiera ponownie rozpylone siły, aktywizując ich rolę formotwórczą. W ten sposób strukturalnie odmienne współczynniki przebiegu tworzą formalną jedność. Nie jest to rzecz błaha dla całości formy Preludium cis-moll. Utwór ten opiera się na stałym powtarzaniu koncepcji, polegającej na wiązaniu przeciwstawnych odcinków, w ślad za czym skojarzenia, występujące początkowo na przestrzeni tylko czterech taktów, przenoszą się na całość utworu.

c) Przebiegi cztero- i pięciofazowe.

Wielofazowość przebiegu formy, wykraczająca poza układ dwu- i trzyczęściowy, najlepiej ilustruje istotę przebiegu fazowego, jego odrębność od budowy okresowej. Podczas gdy najczęściej spotykanym układem w budowie okresowej jest forma trzyczęściowa typu A B A, która powstała z rozbudowy zależności zachodzącej pomiędzy poprzednikiem i następnikiem, to struktura cztero- i pięciofazowa reprezentuje już układ odmienny. Mimo to w okresie panowania budowy okresowej, uwarunkowanej specyficznym systemem tonalnym, gdzie nawiązywanie do początkowego materiału melodyczno-harmonicznego lub nawet jego powtarzanie było czymś naturalnym, daje się zupełnie dobrze zauważyć dążenie w tym kierunku również i w strukturach wielofazowych. Działa tu zatem ta sama zasada, co i w formach okresowych oraz w formach nie wykraczających poza strukturę trójfazową. Wielofazowość przebiegu wynika przede wszystkim z dążenia kompozytora do powiększenia rozmiarów utworu. A ponieważ w takich wypadkach mamy u Chopina do czynienia z preludiami figuracyjnymi, przeto ewolucjonizm formy przejawia się w zastosowaniu większej ilości ogniw rozwojowych, czyli faz. Ilość preludiów tego typu jest niewielka, ograniczając się do trzech: gis-moll, b-moll i F-dur.

Koncepcja wielofazowa nie pozostaje bez wpływu na strukturę dzieła, zwłaszcza na jej szczegóły. Jako zjawisko typowe dla struktury fazowej wymieniliśmy przede wszystkim nawiązywanie na początku każdej fazy do początkowego materiału bez względu na to, w jakim stopniu materiał melodyczno-harmoniczny podlegał następnie przekształceniu. W preludiach wielofazowych można zauważyć pod tym względem znaczną swobodę, czego dowodzą

Preludia gis-moll i b-moll. Jakkolwiek druga faza w Preludium gis-moll stosuje jeszcze zasadę nawiązywania, to już trzecia faza tego utworu jest ujęta nieco inaczej. Czynnik ewolucyjny działa tam od razu powodując na początku tej fazy znaczne zmiany w ujęciu motywicznym przebiegu. W toku naszych rozważań nad melodyką tego utworu stwierdziliśmy, że na skutek siły działania czynnika ewolucyjnego zmienia się nawet struktura motywiczna, przyczyniając się do powstawania nowych tworów motywicznych, które wchłonęły w siebie pierwotną motywikę cząstkową. Ograniczenie się do stwierdzenia tego faktu jest jednak niewystarczające. Nie wyświetla ono roli, jaką spełnia w fazie trzeciej pierwotny materiał melodyczny. W wypadku tym chodzi o twór gamowy występujący w roli impulsu dla przejawów ewolucyjnych w toku całego utworu. Otóż należy przypomnieć, że twór gamowy jako taki nie znika w fazie trzeciej Preludium gis-moll, ale zostaje odmiennie umiejscowiony. Obecnie nie tworzy on początku nowego ogniwa formy, ale staje się czynnikiem centralnym, zajmując miejsce środkowe w przebiegu. Znaczna rola, jaka przypadła w tym wypadku czynnikowi harmonicznemu, spowodowała, że zamiast pierwotnej gamy chromatycznej występuje obecnie gama diatoniczna. Zmiana ta nie jest jednakże tylko środkiem lokalno-technicznym, nie mającym żadnego znaczenia dla całości przebiegu fazy. Wielkie wyładowania dynamiczne, cechujące fazę trzecią, zostały właśnie przygotowane przez powrót do podłoża gamowego, a diatoniczna jego postać przyczyniła się do lepszego podkreślenia chromatycznych następstw w dalszym toku fazy. Z powyższego więc wynika, że Chopin dlatego nie wprowadził pierwotnej gamy chromatycznej, żeby tym lepiej podkreślić siłę chromatyki pojawiającej się w miejscu największego spotęgowania napięć. Dopiero ostatnia faza utworu, tzn. czwarta, nawiązuje do początkowego materiału melodyczno-harmonicznego. Tworzy ona odpowiednik do fazy trzeciej w przebiegach trójfazowych. Dzięki temu możemy zorientować się, czym są właściwie przebiegi wielofazowe formy ewolucyjnej. W zasadzie działa tam pierwotna siła założeń systemu tonalnego, zmierzająca do wywołania konfliktu i następnie prowadząca do jego zażegnania. Wykroczenie poza pierwotne ujęcie trójfazowe zostało podyktowane nadmiarem siły ewolucyjnej, który był przyczyną rozbudowania formy ponad pierwotne ujęcie trójfazowe.

Wielofazowe struktury, łączące się z większymi rozmiarami utworów, sprzyjają w ogóle wyodrębnianiu się pewnych faz cząstkowych nawet w tych miejscach, gdzie zazwyczaj nie przyjmujemy istnienia fazy samodzielnej. Ze zjawiskiem takim spotykamy się również w Preludium gis-moll. Stąd więc można by w t. 65 tego utworu wyodrębnić fazę końcową, epilogującą, kodalną. Nie traktujemy jej jednak jako samodzielnego współczynnika formy dlatego, że nasze rozważania musimy oprzeć o podstawowe założenia struktury formalnej wiążącej się ściśle z cechami tonalnymi utworu. Zgadza się to zupełnie z przedstawioną naszą koncepcją, że wielofazowe struktury formalne powstają w oparciu o rozbudowę struktury trójfazowej. O tym poucza nas również Preludium b-moll. W ogólnym zarysie można by tam wydzielić trzy fazy, z czego faza środkowa sięgałaby od t. 18 do 33, tzn. obejmowałaby ten przebieg formy, w którym dynamika zyskuje znaczenie tektoniczne. Ze względu jednak na ewolucjonizm formy, przejawiający się w rozwijaniu z wątku gamowego całego utworu, przyjęliśmy szereg faz cząstkowych. Gdy uwzględnimy chromatykę i w pewnym stopniu zmianę szczegółów faktury fortepianowej, głównie z zakresu aplikatury, wówczas jako nową fazę można przyjąć odcinek od t. 5 do 9. To samo odnosi się i do odcinka następnego (t. 10—17). Jak widzimy, wszystko zależy od tego, z jakiego punktu widzenia wychodzimy przy interpretacji ewolucjonizmu formy. W każdym razie nie można jednak pominąć i czynnika agogicznego, który staje się czynnikiem niwelującym wyrazistość poszczególnych faz, o czym już zresztą była mowa.

Przebiegiem pięciofazowym jest w zasadzie Preludium F-dur, aczkolwiek rozmiary tego utworu są małe (22 t.). Ponieważ głównym motorem przejawów ewolucyjnych jest w tym utworze kolorystyka działająca poprzez fakturę fortepianową i element harmoniczny, przeto nie trudno w tym wypadku wydzielić poszczególne fazy. Czynnikiem ułatwiającym wyrazistość poszczególnych faz jest przede wszystkim warstwowy ich układ, ustawiczna zmiana rejestrów. Niemniej jednak i w tym wypadku uogólnienie harmoniczne działa podobnie silnie jak i w poprzednich wielofazowych preludiach. W ostatniej fazie utworu Chopin nawiązuje do pierwotnego materiału melodycznego i podstawy harmonicznej, aczkolwiek kolorystycznie oświetla ostatnią fazę nieco inaczej. Zjawisko to nie występuje tu tak jaskrawie jak w Preludium gis-moll, gdzie po powikłaniach harmonicznych w toku utworu nawiązanie do początku stano-

wiło niewątpliwe odprężenie. Podobnie jak w Preludium b-moll, nawiązanie do początku w ostatniej fazie nie jest niczym szczególnym. W Preludium b-moll występuje ono w związku z działaniem czynnika dynamicznego. W Preludium F-dur natomiast pojawia się w fazie trzeciej, co niewątpliwie łączy się z potęgowaniem czynnika kolorystycznego.

Wielofazowość struktury formy ewolucyjnej nie da się sprowadzić do jakiegoś wspólnego mianownika. Za każdym razem powiększenie ilości faz jest spowodowane inną przyczyną. W Preludium gis-moll przyczyna tkwiła w wyzwalającym się nadmiarze siły elementu harmonicznego. W Preludium b-moll była podyktowana nie tyle względami harmonicznymi, ile raczej tkwiła w możliwościach faktury fortepianowej, która w prostym pochodzie gamowym, jako środku nadzwyczaj dogodnym dla wnikania w szczegóły pianistyczne, pozwoliła na taką aplikaturę i zdwojenia oktawowe, które prowadziły do stosowania odpowiednich środków melodycznych i dynamicznych. Preludium F-dur natomiast tworzy bardzo pouczający przykład, wykazujący wpływ kolorystyki na strukturę formy. Wykorzystanie możliwych środków kolorystycznych w ramach określonego systemu harmonicznego i faktury fortepianowej podyktowało Chopinowi rozbudowanie przebiegu aż do struktury pięciofazowej. Naturalnie we wszystkich tych przypadkach działa uogólniająca siła czynnika tonalnego, ale szczegół ten nie może być jeszcze uważany za ten wspólny mianownik, do którego można było by sprowadzić wszystkie te Preludia, w przeciwnym wypadku trzeba by przypisać pewną ogólną zasadę konstrukcyjną olbrzymiej większości dzieł powstałych na gruncie funkcyjnego systemu tonalnego.

2. *Preludia o budowie okresowej*

Rozwój liryki fortepianowej w epoce romantycznej musiał doprowadzić do wykorzystania na szerszą skalę budowy okresowej na gruncie formy preludium. Forma ta nie mogła stać zupełnie na uboczu dążeń, które nurtowały w epoce romantycznej, znajdując żywe zainteresowanie u najwybitniejszych kompozytorów. Wykorzystanie w preludiach na dość szeroką skalę budowy okresowej stanie się zrozumiałe, skoro się zważy, że Chopin jest najwybitniejszym kompozytorem w zakresie liryki fortepianowej. W jej małych formach znalazł on grunt, na którym mógł się wypowiedzieć niemal całkowicie. Formy te znajdują w jego twórczości bezwzględną przewagę, aczkolwiek i w zakresie form większych stworzył

dzieła o wielkiej wartości artystycznej i przerastające potęgą swej inwencji dotychczasowy dorobek twórczy w tym zakresie (np. scherza, ballady, fantazje). Liryka fortepianowa była jednak dla Chopina najbardziej ulubionym rodzajem twórczości. Stąd więc siłą rzeczy nastawienie w tym kierunku przejawiło się również na polu kompozycji preludiów.

Budowę okresową w preludiach Chopina łączymy z melodyką kantylenową tych utworów. Odpowiada to wprawdzie rzeczywistemu stanowi rzeczy, ale nie oznacza jeszcze, że Chopin pierwszy posłużył się melodyką kantylenową w preludiach. Wystarczy tu wymienić chociażby Preludium es-moll z I części Das Wohltemperierte Klavier, by się przekonać, że melodyka tego rodzaju była stosowana w preludiach o wiele wcześniej. Inna rzecz, wspomniany utwór Bacha nie wykazuje jeszcze budowy okresowej. W okresie Bacha, aczkolwiek budowa taka już istniała, zwłaszcza u klawesynistów francuskich, to jednak nie mogła ona skłonić tego największego kompozytora wszystkich czasów do odstępstwa od podstaw architektonicznych preludium, jako tworu nastawionego na ewolucyjne rozprzestrzenienie się formy. Zresztą i u Chopina ewolucjonizm odgrywa w preludium olbrzymią rolę. Chopin bowiem zdawał sobie sprawę, że do najistotniejszych cech preludium należy ewolucjonizm formy. Toteż mimo przeniesienia budowy okresowej na grunt formy preludium, przejawia się u niego w większym lub mniejszym stopniu nastawienie ewolucyjne.

Posługiwanie się czynnikiem rozwojowym jest ogromnej wagi dla integracji przebiegu formy, dla jej jednolitości. Przecież czynność rozwijania nie jest zawieszona w powietrzu, nie jest jakimś idealnym nastawieniem, ale musi opierać się na takim konkretnym fundamencie, jakim jest faktura fortepianowa i związane z nią bezpośrednio elementy dzieła, które właśnie dzięki niej mogą się realnie przejawić, mogą wykazać swe tektoniczne właściwości, swą rolę, jaką spełniają w przebiegu formy. Dlatego też nawet te preludia Chopina, które wykazują budowę okresową, są świadectwem nadzwyczajnej ekonomiki środków. A wiadomo przecież, że Chopin nie miał żadnych trudności pod względem inwencji melodycznej czy harmonicznej. W preludiach stara się on niejako ograniczyć mnogość pomysłów melodycznych, koncentrując się w poszczególnych tych utworach zazwyczaj na pewnych zwrotach melodyczno-harmonicznych, które następnie stara się rozwijać w miarę potrzeby.

Już najprostsze preludium Chopina, mianowicie Preludium A-dur, jest potwierdzeniem powyższego poglądu. W toku rozważań nad melodyką tego utworu wskazaliśmy, że operuje tam Chopin w zasadzie tylko jedną frazą melodyczną. Wobec ograniczenia środków harmonicznych operowanie takie staje się ważnym czynnikiem w pracy nad dokonywaniem zcalenia przebiegu formy. Integralność przebiegu w Preludium A-dur nie wymaga też z tego powodu już żadnych wyjaśnień — i to tym bardziej, że już niejednokrotnie zwracaliśmy uwagę na ten utwór. Ale wypływa tu inny problem dotyczący stosunku formy okresowej do jednolitości motywicznej przebiegu. Potrzeba zwrócenia uwagi na to zagadnienie pozostaje w związku z naszymi rozważaniami na temat fazowego przebiegu formy preludiów figuracyjno-ewolucyjnych. Stwierdziliśmy bowiem, że fazowe ujmowanie przebiegu formy ewolucyjno-figuracyjnej zostało właśnie podyktowane jednolitością motywiczną. Powstaje tu zatem metodyczna trudność w rozpatrywaniu istoty formy. Trudność ta jednak jest tylko pozorna, gdyż fazowe ujmowanie przebiegu zostało uwarunkowane brakiem zasadniczych cezur charakterystycznych dla formy okresowej. Figuracja płynie bez przerwy, jest strumieniem o wartkim prądzie, którego zahamowanie groziłoby zniszczeniem istotnego oblicza formy i tym samym wyrazu utworu. W formie ewolucyjno-figuracyjnej czynniki emocjonalne działają na dłuższych przestrzeniach. W formie okresowej natomiast przełamują one ciągłość linii, przyczyniając się do jej podziału na oddzielne zwroty melodyczne. Toteż czynnikiem tektonicznym w utworach figuracyjnych jest drobnoustrój motywiczny, w strukturach okresowych natomiast przebieg formy opiera się na koordynacji całych form. Różnica ta pozwoliła nam na przeprowadzenie podziału na twory o fazowym i okresowym przebiegu formy. Jest to różnica bardzo wielka; wychodzi ona natychmiast na jaw już przy jednorazowym usłyszeniu utworu bez potrzeby wkraczania w szczegóły jego budowy. Różnice te są właśnie czynnikiem pobudzającym do powstawania jasnych stosunków zależnościowych, charakterystycznych dla formy okresowej.

Jasno wyodrębniające się frazy w formie okresowej mogą stać się wykładnikami przeciwieństw energetycznych, których wyrazem jest poprzednik i następnik jako podstawowe jej współczynniki. Spotykamy się tam również z przejawami przeci-

wieństw, dającymi w sumie integralny przebieg formy. Ale i w tym wypadku znajdujemy niezaprzeczalne dowody, że dialektycznym prawem jedności przeciwieństw nie można żonglować bez pokrycia że każdorazowo, gdy ten problem występuje, należy dokładnie poznać warunki, w jakich możliwa jest taka jedność. Ciekawym przypadkiem powstania nadzwyczaj dogodnych warunków dla osiągnięcia jedności przeciwieństw jest właśnie materiał melodyczno-harmoniczny Preludium A-dur. Konflikt harmoniczny, występujący pomiędzy poprzednikiem a następnikiem w tym utworze, jest bezwzględnie wyrazem walki przeciwieństw. Jednocześnie jednak prosta formuła D^{+}_{1} $+T$ staje się wykładnikiem rzeczywistej spoistości formalnej w postaci okresu czterotaktowego dzięki jednolitości motywicznej, co więcej, dzięki rozwinięciu ruchu melodycznego podstawowej frazy, która w ogólnych swych zarysach, zwłaszcza w oparciu o czynnik rytmiczno-metryczny, zachowuje swą pierwotną postać. Oczywiście stwierdzenie to może się wydawać ryzykowne. Istnieją przecież struktury okresowe, w których nie zachodzi pokrewieństwo motywiczne pomiędzy ich współczynnikami. Wówczas rzeczywiście przeciwieństwa występują w większym jeszcze stopniu. Problem ten pozostaje w związku z w o l u m e n e m e n e r g e t y c z n y m danej frazy, z wytrzymałością jej budowy. W formach okresowych zachodzą takie struktury, których wolumen energetyczny jest zbyt mały, tak że sam nie może wytrzymać ciężaru wewnętrznej dynamiki przebiegu okresu. W takich wypadkach musi kompozytor uciekać się do środków pomocniczych, które wnoszą ze sobą nowe elementy. Prosta struktura rytmiczna podstawowej frazy Preludium A-dur jest tworem dość wytrzymałym na ciążenie przejawów wewnętrzno-dynamicznych przebiegu. Początek utworu na dominancie górnej stwarza nadzwyczaj dogodne warunki dla podkreślenia tej wytrzymałości. To pytanie, którego wykładnikiem jest poprzednik, wymaga jednoznacznej odpowiedzi i dlatego Chopin, chcąc podkreślić, że następnik jest rzeczywiście odpowiedzią na postawione pytanie, sięga do jego materiału. Tu już nie ma żadnej wątpliwości, że te dwie frazy należą bezwzględnie do siebie, że tworzą jedność.

W związku z melodyką preludiów Chopina wskazaliśmy, że początkowa struktura okresowa utworu stanowi podstawę dla przebiegu okresowego w y ż s z e g o r z ę d u. Wobec krótkich rozmiarów pierwszego okresu w Preludium A-dur trzeba było tam przyjąć

taką właśnie złożoną budowę. Ale struktury okresowe wyższego rzędu wykazują przeważnie znaczne kontrasty pomiędzy jej współczynnikami. Rozbudowa formy wymaga pogłębienia wyrazistości czynników kontrastujących, świadczących właśnie o spotęgowaniu przeciwieństw potrzebnych w poprzedniku i następniku. Tymczasem w Preludium A-dur nie ma znaczniejszych kontrastów. Zjawisko to tłumaczy się tym, że wytrzymałość formy Preludium A-dur nie zniosłaby silniejszych środków kontrastujących. Złożona struktura okresowa nie mogła się tam rozwijać po linii wyodrębniania kontrastów, ponieważ podstawowa struktura okresowa została ograniczona do najmniejszych rozmiarów. Fakt ten zadecydował o nadzwyczajnej ekonomii w doborze środków, nastawionej na bardzo nieznaczną rozbudowę elementów. Stąd więc początkowy akord septymowy zmienia się w akord nonowy w dalszym przebiegu formy, co oznacza tylko rozbudowę brzmieniową pierwotnego wyznacznika. Stąd też w dalszym toku utworu pojawia się odniesienie drugiego rzędu do paraleli dominanty dolnej, jako czynnik powodujący napięcie i współdziałający jednocześnie z czynnikiem melodycznym, który w tym miejscu stosuje największe wygięcie linii.

Stopniowe, a jednak bardzo lekkie powodowanie napięć nie odbywa się w Preludium A-dur zupełnie schematycznie według zasady, że następnik, będąc odpowiedzią na poprzednik, reprezentuje jedynie tylko stopniową niwelację napięć powstałych w poprzedniku. Odnosi się to zwłaszcza do struktury wyższego rzędu formy okresowej Preludium A-dur, bowiem okazuje się, że właśnie w następniku znajdujemy największe spotęgowanie napięć (t. 11—12), gdzie obok melodyki i harmoniki działa w tym kierunku dynamika i siłą rzeczy faktura fortepianowa. Szczegół ten, świadczący o niestereotypowym podejściu do formy okresowej, stanowi zarazem dowód, że mimo braku kontrastu i ograniczonych rozmiarów mamy tam właśnie do czynienia z taką budową. Jak się jeszcze przekonamy, struktury okresowe wyższego rzędu wykazują nieschematyczne traktowanie formy. Dlatego też z punktu widzenia energetyki przebiegu formalnego o wiele prostszą strukturą jest Preludium c-moll. Tam rzeczywiście tylko poprzednik potęguje napięcia, podkreślając majestatyczny charakter utworu, następnik zaś schodzi już do roli czynnika odprężeniowego, co nie pozostało bez wpływu na jego wyraz, który staje się coraz bardziej elegijny, przepełniony niezakłamanym smut-

kiem. Już tylokrotnie wspominane powtórzenie następnika podkreśla tam prostotę przebiegu energetycznego, w którym powtórzenie następnika ujawnia ze zdwojoną siłą jego rolę w niwelowaniu napięć.

Preludia A-dur i c-moll wprowadziły nas w problematykę formy okresowej preludium Chopina. Małe rozmiary tych utworów umożliwiły dokładne rozpatrzenie strony energetycznej zjawiska. Okazało się, że ze stanowiska integracji przebiegu formy same rozmiary nie mogą decydować o jej zasadniczych właściwościach, aczkolwiek nie są one zupełnie obojętne, zwłaszcza gdy chodzi o stronę motywiczną przebiegu. Mała przestrzeń powoduje bowiem ograniczenie w stosowaniu zbyt wielkiej różnorodności motywicznej. Z drugiej zaś strony wykorzystywanie identycznego materiału melodycznego prowadzi do aktywizacji czynnika ewolucyjnego na gruncie formy okresowej. Z uwagi na pierwotnie ewolucyjny charakter tej formy ma to wielkie znaczenie, ale nie można pojmować sprawy w ten sposób, jakoby ewolucjonizm był jedynie tylko związany z preludium. Również i na gruncie tych utworów okresowych, które zazwyczaj nazywa się „utworami charakterystycznymi", przejawia się niekiedy bardzo silnie działanie czynnika ewolucyjnego. Wybitnym świadectwem w tym względzie jest chociażby liryka fortepianowa Schumanna. Niemniej jednak mimo wspólnych cech pomiędzy preludiami okresowymi i innymi utworami tego rodzaju posługiwanie się przez Chopina środkami ewolucyjnymi świadczy o rzetelnym stosunku do formy preludium w ogóle, o zrozumieniu istoty tej formy i jej potrzeb. Jak się w następnym rozdziale niniejszej pracy przekonamy, samo jednak wykorzystanie ewolucjonizmu w preludiach okresowych nie mogłoby jeszcze w pełni uzasadnić istnienia takich ukształtowań formalnych, jak to np. wykazują preludia większych rozmiarów, tj. Preludium Fis-dur i Des-dur. Jako preludia otrzymują te utwory rację bytu dopiero w ramach większego przebiegu, jakim jest cykl 24 Preludiów op. 28.

Szerzej rozbudowana forma okresowa, reprezentowana przez Preludia Fis-dur, Des-dur i As-dur, rozszerza problematykę integracji przebiegu formy. Struktura okresowa, jak już zaznaczyliśmy, wykazuje większą zdolność z r ó ż n i c o w a n i a w y r a z o w e g o niż struktura figuracyjno-ewolucyjna. W preludiach okresowych małych rozmiarów zagadnienie to nie dało się należycie rozpatrzyć z tego prostego powodu, że ograniczone rozmiary tworzyły naturalną przeszkodę w stosowaniu większych kontrastów. Dlatego też różnice

wyrazowe musiały tam być siłą rzeczy małe. Natomiast w utworach szerzej rozbudowanych nie ma już przeszkód w podkreślaniu większych różnic wyrazowych. Wystarczy chociażby wspomnieć nokturny Chopina, gdzie część środkowa w stosunku do części skrajnych tworzy wybitny kontrast. Wprawdzie w preludiach Chopina nie ma tak znacznych kontrastów, ale mimo to kontrasty takie są na tyle silne, że nawet nieuświadomiona muzycznie jednostka może je z łatwością zauważyć. Np. w Preludium Des-dur, mimo zachowania tego samego tempa w całym utworze, zmienia się charakter części środkowej w stosunku do części skrajnych. O tym decyduje faktura fortepianowa oraz takie czynniki, jak melodyka, harmonika i dynamika i po części nawet rytmika, co z kolei pociąga za sobą również zmianę w nastawieniu kolorystycznym części środkowej. To samo można również powiedzieć o Preludium Fis-dur, gdzie dochodzi poza tym częściowa zmiana tempa *(Lento* na *Più lento)* oraz elementy polifonizujące w partii lewej ręki.

Zmiana charakteru środkowej części formy okresowej typu A B A jest wyrazem przeciwstawienia energetycznego do części skrajnych. Realizują się tam w wielkich wymiarach przejawy charakterystyczne dla formy okresowej w ogóle. Toteż część środkowa odgrywa rolę następnika, trzecia zaś jest wyrazem ostatecznego rozładowania napięć. Wszystko to są już nam dobrze znane zjawiska. Również na podstawie dotychczasowych dociekań wiemy, że nie zawsze następnik musi być wyrazem rozładowania napięć powstałych w poprzedniku oraz, że niejednokrotnie proces energetyczny formy jest zjawiskiem złożonym. W formie szerzej rozbudowanej ten złożony układ jest szczególnie dobrze widoczny, szczególnie wyraźnie przejawiają się tam cechy formy okresowej wyższego rzędu. Do tych cech należą przede wszystkim parcjalne przebiegi energetyczne, które same w sobie mogą wykazywać pewne zaokrąglenie. Klasycznym przykładem takiego zaokrąglenia energetycznego jest trzyczęściowa struktura pierwszej części Preludium Des-dur. Wobec tego, że pierwszy ośmiotakt nie wykazuje tam charakterystycznego konfliktu dla formy okresowej, że nie ma tam takiej siły napięć, która wymagałaby odprężenia, przeto w następniku musiał Chopin wprowadzić środki prowadzące do spotęgowania napięć. W rezultacie tego powtórzenie pierwszego ośmiotaktu na zakończenie przebiegu pierwszej części okazało się koniecznością. A gdyby ktoś miał wątpliwości co do konieczności

takiego powtórzenia, to w każdym razie musiałby przyznać rację, że powtórzenie takie przynosi rozładowanie napięć powstałych poprzednio. Szczegół ten, sądzę, jest ważny, bowiem w ten sposób forma zostaje zaokrąglona. Zaokrąglenie energetyczne pewnej części utworu nie pozostaje oczywiście bez skutków dla upostaciowania części następnych. Dla pobudzenia do życia formy, dla zapewnienia jej logicznego rozwoju musi kompozytor użyć środków silniejszych. I stąd zjawia się kontrast części środkowej, który stwarza nowe napięcia o wiele silniejsze i występujące niejako na nowej płaszczyźnie. Dlatego w takich wypadkach proces zaczyna się jakby od nowa. Stąd powstają nowe, częściowe przeciwstawienia i następnie rozładowania, co z łatwością można śledzić w środkowej części Preludium Des-dur i Fis-dur. Rozładowania te prowadzą niekiedy aż do pozbawienia niektórych elementów, jak np. melodyki, aktywności w rozprzestrzenieniu się łuków melodycznych, czego wyrazem jest stosowanie unieruchomionych na miejscu formuł. A jednak mimo tych rozładowań forma nie może znaleźć swego zaokrąglenia, nie może w takich wypadkach dojść do właściwej integracji przebiegu. Żeby to zrozumieć, należy zdać sobie sprawę, że forma wyższego rzędu operuje większymi płaszczyznami, na których wyodrębniają się ściśle określone czynniki, zwłaszcza melodyczne i harmoniczne.

Nie można w takim wypadku pominąć c z y n n i k a t o n a l n e g o zapewniającego w wielkim stopniu integrację formy. Przy budowach wyższego rzędu nie operujemy już drobnymi odcinkami, ale większymi płaszczyznami. Fakt ten tłumaczy, dlaczego częściowe odprężenia nie mogą być równoczesne z całkowitym architektonicznym rozwiązaniem napięć. Stąd zjawia się potrzeba powrotu do pierwotnego punktu tonikalnego, a w związku z tym nawiązanie do pierwotnego materiału melodyczno-harmonicznego. Rzeczą kompozytora jest rozstrzygnięcie, czy nawiązania takiego ma dokonać przy pomocy prostego powtórzenia, czy też część pierwszą poddać modyfikacjom. W twórczości Chopina spotykamy się z obydwiema możliwościami. Proste powtórzenie zachodzi u niego np. w niektórych impromptus i nokturnach. W preludiach natomiast unika on takich powtórzeń. Regułą jest przede wszystkim daleko idące zmniejszenie przestrzeni dla części trzeciej, tzn. sprowadzenie czynnika odprężeniowego do działania najkonieczniejszego. Mimo to uzyskuje on zawsze nie tylko zadowalający rezultat, ale jednocześnie koncentrację formy. Zjawisko to można wytłumaczyć tym,

że już samo powtórzenie wnosi ze sobą moment odprężenia. Nie można jednakże zaprzeczyć, że w tym stwierdzeniu kryje się jednak pewne niedomówienie, pewna wątpliwość czy rzeczywiście samo powtórzenie może być wyrazem odprężenia, tzn. czy restytucja pierwotnych sił musi koniecznie przynieść takie właśnie zjawisko energetyczne. Niewątpliwie w wielu wypadkach przynosi, bowiem repryza nie jest tym samym, czym pierwsza część utworu. Niejednokrotnie jednak ten moment odprężenia wiąże się ze zjawiskiem ponownej aktywizacji pierwotnych sił, co bez współdziałania innych jeszcze czynników nie zawsze musiałoby dać pożądany rezultat. W związku z tym współdziała w ostatniej części Preludium Des-dur czynnik melodyczno-harmoniczny z czynnikiem agogiczno-dynamicznym. Wyrazem wyczerpywania się pierwotnych sił jest tam przerwanie toku melodycznego przy równoczesnym osłabieniu efektywnej siły brzmienia i zwolnieniu tempa. Chopin zupełnie wyraźnie zaznacza, że w końcowych taktach utworu przewekslowuje się nastawienie energetyczne przebiegu, wprowadzając opadającą linię, niezależną od melodyki części pierwszej, której zadaniem jest rozbudowanie zwrotu kadencyjnego, zakończeniowego, utworu.

Problem integracji formy w Preludium Des-dur skierował naszą uwagę na przejawy kontrastu i na ich rolę, jaką one spełniają w przebiegu. Istnieje tam jednak czynnik, będący pozornie zaprzeczeniem przeciwieństw występujących pomiędzy poszczególnymi częściami utworu, a w najlepszym wypadku łagodzący kontrast. Czynnikiem tym jest n u t a s t a ł a *as-gis*. Gdyby dla uzyskania spoistości formy okresowej wyższego rzędu — i to rozbudowanej aż do struktury trzyczęściowej — trzeba było uciekać się aż do takich środków, to wówczas integralność utworów posługujących się taką budową stanęłaby pod znakiem zapytania. Z literatury jednak wiemy, że niebezpieczeństwo tego rodzaju bynajmniej nie grozi. Wprawdzie nie można zaprzeczyć, że wspólność nuty stałej w kontrastujących częściach utworu jest czynnikiem koordynacyjnym, ale jednocześnie należy uświadomić sobie, co te czynniki konstrukcyjne przedstawiają z energetycznego i wyrazowego punktu widzenia. W dziele muzycznym żaden z użytych środków nie działa autonomicznie. Na skutek współdziałania z innymi czynnikami zmienia się jego oblicze energetyczne i tym samym wyrazowe. Najlepszym przykładem tego jest właśnie Preludium Des-dur, gdzie nuta stała w środkowej części posiada zupełnie odmienny charakter niż w czę-

ściach skrajnych. Ta zmiana charakteru jest tak wielka, że byłoby wielkim nieporozumieniem, gdybyśmy tylko na podstawie samego istnienia nuty stałej chcieli wnosić o integralności przebiegu formy. Jak wiemy, integralność formy uwarunkowana jest procesem energetycznym, wynikającym ze współdziałania płaszczyzn budowy formalnej i ich cech wyrazowych.

Preludia Chopina świadczą, że nie traktuje on formy schematycznie, jak by to chcieli zarzucić naszemu kompozytorowi niektórzy obcy badacze jego twórczości. Żadna z zastosowanych w preludiach form okresowych typu A B A nie jest do siebie podobna. Już Preludium Des-dur z jego ekonomicznym traktowaniem części trzeciej i transformacją wyrazową nuty stałej świadczy wymownie o twórczym podejściu do martwego schematu, którym jest zestawienie A B A. Kolejny dowód z tego samego zakresu daje Preludium Fis-dur, gdzie część środkowa jest również niekompletnym powtórzeniem części pierwszej, ale powtórzeniem zupełnie innym. W Preludium Des-dur nawiązał Chopin do początku części pierwszej, w Preludium Fis-dur natomiast do jej dalszego przebiegu. Takie traktowanie formy okresowej nie jest bynajmniej kaprysem ze strony kompozytora, lecz wynika z jego dążenia do osiągnięcia jak największej spoistości przebiegu formalnego. Dla spowodowania konfliktu na podłożu formy trzyczęściowej wprowadza Chopin kontrast, który staje się wykładnikiem części drugiej. Ale czynnik ewolucyjny, działający w kierunku niwelacji napięć powstałych w części drugiej i prowadzący już w jej zakończeniu do punktu tonikalnego, spowodował odmienny układ sił niż to ma miejsce w Preludium Des-Dur. Wobec zakończenia na tonice części drugiej zbyteczne okazało się powtórzenie pierwszego odcinka utworu. Powtórzenie takie osłabiałoby znaczenie uogólniające materiału części pierwszej. W tym wypadku należy zwrócić uwagę na szczegóły struktury jej początku, który kilkakrotnie powtarza prosty wyznacznik toniki, współdziałając jedynie tylko w nieznacznych wygięciach łuku melodycznego również z prostym wyznacznikiem dominanty górnej. Ten początkowy odcinek nie przyniósłby ze stanowiska tonalnego nic nowego, a co najważniejsze, nie zaktualizowałby w dobitny sposób siły działania elementu harmonicznego, który w architektonicznym ujęciu przebiegu formy trzyczęściowej posiada olbrzymie znaczenie. Podkreślam tu ze szczególnym naciskiem rolę pewnych środków części pierwszej, bowiem bez jej ingerencji trudno

było by osiągnąć taką integrację przebiegu, która pozostawałaby w zgodzie z przebiegiem części drugiej. W związku z tym na czoło wysuwają się dwa momenty: przeciwstawienie materiału melodyczno-harmonicznego do części drugiej oraz jego upostaciowanie, prowadzące w prostej linii do rozwiązania napięć o znaczeniu architektonicznym. Jest rzeczą zrozumiałą, że momenty te nie mogą występować sukcesywnie, wobec czego materiał melodyczno-harmoniczny, występujący w części trzeciej, musi wykazywać symptomy procesu odprężenia. Dokonał tego Chopin w sposób zupełnie prosty, wykorzystując, jak wspomnieliśmy, ten odcinek części pierwszej, gdzie przejawy ewolucyjne, rozpoczynając się dominantą górną do dominanty dolnej (co w rzeczywistości oznacza barwienie zasadniczego wyznacznika toniki przy pomocy septymy małej), działają w odwrotnym kierunku, tj. w kierunku rozładowania napięć. Nawet wykorzystanie w zakończeniu utworu zwrotu melodycznego z części drugiej nie powoduje żadnego zaburzenia formalnego, ale, przeciwnie, pogłębia działanie czynnika odprężeniowego. Dawny zwrot melodyczny, będący pierwotnie wyrazem przeciwstawienia, otrzymuje obecnie nowe — i to zupełnie odmienne znaczenie, a trzecią część utworu cechuje dzięki temu dążenie do syntetyzacji materiału melodycznego zawartego w całym utworze. Podobne zjawisko spotykamy również w Preludium h-moll, gdzie na podłożu przebiegu dwuczęściowego zjawia się jako zwrot zakończeniowy materiał z części pierwszej. Wobec wykorzystania tylko pierwszej frazy części pierwszej zmienia się jej rola tektoniczna. Jest ona tym bardziej wyraźna (jako przejaw dążenia w kierunku ostatecznego rozładowania napięć), że w pierwszej części Preludium h-moll czynnik ewolucyjny doszedł już do szczególnego znaczenia, przyczyniając się głównie do rozbudowy formy okresowej, operującej w zasadzie tylko dwoma zasadniczymi jej współczynikami, tj. poprzednikiem i następnikiem.

Wzmożone działanie czynnika ewolucyjnego w pierwszej części Preludium h-moll, którą można było by nazwać rozbudowanym poprzednikiem, nie przyniosło zbyt wielkich przeobrażeń w ogólnym ujęciu formy. Przyczyna tego zjawiska tkwi w dwuczęściowości jej przebiegu. Naturalną konsekwencją spotęgowania napięć w poprzedniku był proces odwrotny w drugim współczynniku formy. Stąd w drugiej części przebiegu musiało nastąpić ograniczenie środków harmonicznych i zmiana w stosowaniu środków melodycznych,

podkreślająca jasno jej energetyczne oblicze. W zasadzie dwuczęściowość przebiegu mimo przejawów syntetyzacji materiału nie została zachwiana. Inaczej przedstawia się sprawa z Preludium As-dur. Na pierwszy rzut oka można by przypuszczać, że i w tym wypadku nie zaszły w ogólnym przebiegu formy zbyt istotne zmiany. Z łatwością można tam wykazać jasne rozczłonkowanie trzyczęściowe. Ewolucjonizm działa jednak już nie na szczegóły budowy, ale na jej architektonikę, zbliżając się pod pewnym, zresztą bardzo istotnym względem do zasad architektonicznych, charakterystycznych dla form ewolucyjno-figuracyjnych. Objawia się to w wykorzystaniu materiału pierwszej części dla upostaciowania części drugiej, przy czym nawiązanie melodyczne prowadzi do nawiązania harmonicznego, tzn. do powrotu tych samych następstw harmonicznych na początku części drugiej. Widzimy tu zatem odmienne zjawisko niż w normalnych trzyczęściowych strukturach okresowych, gdzie część środkowa tworzy zawsze kontrast do części skrajnych. Podobnie jak w formach ewolucyjno-figuracyjnych, nawiązanie do początku jest impulsem dla podjęcia czynności ewolucyjnych. Wystąpienie identycznego lub podobnego materiału w pierwszych dwóch fazach przebiegu nie dopuszcza wprawdzie do wyodrębniania się kontrastów pomiędzy nimi, ale szczegół ten nie oznacza, żeby w Preludium As-dur nie stosował Chopin w ogóle kontrastów. Owszem występują one, ale tym razem już w ramach poszczególnych faz, które stanowią rozbudowaną formę okresową. W związku z tym kontrastujące odcinki pierwszej i drugiej części, odgrywające rolę następników, są wtłoczone w ramy większego przebiegu, gdzie wzajemnie oddziaływają na siebie forma okresowa i ewolucyjna. Rezygnacja z tych odcinków w trzeciej części utworu, którą ze stanowiska formy ewolucyjnej należało by nazwać fazą trzecią, jest zupełnie uzasadniona. Jak wiadomo, w ostatniej fazie następuje ostateczne rozładowanie poprzednio powstałych napięć. Z tego więc powodu odcinki te, będące w pierwszych dwóch fazach wykładnikami potęgowania napięć, stały się tam zbędne. W tym miejscu nie potrzeba jeszcze raz powtarzać, że w integracji przebiegu formalnego tego utworu, złożonego ze współczynników formy okresowej i ewolucyjnej, biorą udział niemal wszystkie elementy, że np. taki element jak dynamika jasno wyodrębnia część drugą przebiegu, zaś w końcowym jego

stadium podkreśla w sposób stanowczy spadek napięć do minimum, współdziałając z melodyką i harmoniką.

Do form okresowych należy również Preludium B-dur. Reprezentuje ono dalsze stadium rozluźniania się pierwotnej budowy typu A B A, gdzie część końcowa uległa zasadniczej modyfikacji. Podczas gdy w dwóch częściach pierwszych interpretacja rozczłonkowania nie natrafia na żadne trudności dzięki wyodrębnianiu się części środkowej, to część ostatnia przedstawia sobą o tyle nowe zjawisko, że działający tam czynnik ewolucyjny doprowadził do daleko idących zmian w porównaniu z częścią pierwszą. Nawiązanie do niej jest zadokumentowane tylko wpowadzeniem tego samego sposobu towarzyszenia harmonicznego oraz użyciem pierwszego motywu linii melodycznej, który zostaje poddany zabiegom ewolucyjnym. Podobnie jak w Preludium fis-moll, w ostatniej części dochodzi do stworzenia punktu kulminacyjnego przebiegu, co musi prowadzić do maksymalnego spotęgowania napięć. Jest rzeczą niezmiernie charakterystyczną, że w tym miejscu zostaje już zupełnie przezwyciężona pierwotna melodyka, tak że głównym nosicielem przebiegu staje się formuła towarzyszenia. Było to oczywiście możliwe dzięki znacznej jego samodzielności i cząstkowej aktywizacji czynnika melodycznego, występującego na jego podłożu. Po osiągnięciu punktu kulminacyjnego następuje już konsekwentnie rozładowywanie napięć, co znajduje swój wyraz w odpowiednich środkach melodycznych i harmonicznych.

Zastosowanie punktu kulminacyjnego w trzeciej części przebiegu Preludium B-dur jest jeszcze bardziej uzasadnione niż w Preludium fis-moll. Jak wiadomo, część druga utworu wykazywała kontrast szczególnego rodzaju o właściwościach czysto brzmieniowych, wobec czego jej struktura okresowa otrzymała specjalny wyraz, działający w odwrotnym kierunku niż w stereotypowych trzyczęściowych formach okresowych. Zamiast wzburzenia występuje tam uspokojenie, znajdujące wybitny współczynnik w elemencie dynamicznym i oczywiście harmonicznym. Dlatego też zrozumiałą jest rzeczą, że po takim uspokojeniu musiało nastąpić ponowne spotęgowanie siły, które doprowadziło do wspomnianego punktu kulminacyjnego. I Preludium B-dur poucza nas, że nawet przy swobodnym traktowaniu formy okresowej Chopin nie trzyma się żadnego stałego schematu, że każdorazowo formę traktuje w odmienny sposób. Traktowanie to jest zależne przede wszystkim od doboru środ-

ków zastosowanych już w części trzeciej. Środki te niejako już same kierują dalszym przebiegiem i warunkują zastosowanie innych środków w celu osiągnięcia logicznego rozprzestrzenienia się formy.

Ostatnie stwierdzenie jest wprawdzie ważne, ale nie wyjaśnia jeszcze rzeczy zasadniczej. Zagadnienie kontrastów występujących w utworze nie można sprowadzić wyłącznie tylko do prostego następowania po sobie różnie ukształtowanych części. Sedno sprawy tkwi o wiele głębiej. W tym wypadku czynnikiem rozstrzygającym jest energetyka przebiegu formy. Gdyby tak nie było, to Chopin równie łatwo mógłby ograniczyć się do prostego powtórzenia części pierwszej, stosowanego w wielu jego innych utworach wykazujących budowę okresową. Takie jednakże mechaniczne powtórzenie nie dałoby pożądanego rezultatu, tzn. nie doprowadziłoby do integracji przebiegu. Względy energetyczne i tym samym wyrazowe, które zaważyły już na specyficznym kontraście części drugiej, wpłynęły zarazem i na strukturę części trzeciej, dając możność przejawienia się siły czynnika ewolucyjnego, działającego w dwóch głównych kierunkach: początkowo w kierunku potęgowania napięć, następnie w kierunku ich ostatecznego przezwyciężenia.

*

* *

Preludia ostatnio omówione zapoznały nas ze sposobem modyfikacji trzyczęściowej formy okresowej. O wiele dalej posuwa się ten proces w Preludium d-moll, o ile sprawę traktujemy ze stanowiska architektoniki formy. Jak wiemy, Preludium d-moll jest spokrewnione z monotematyczną formą sonatową, aczkolwiek pokrewieństwo to nie posuwa się tak daleko, byśmy mogli mówić w tym wypadku o formie sonatowej. Omówienie tego utworu na marginesie form okresowych ma jednak swoją rację. Dwie pierwsze jego części dają się sprowadzić do budowy okresowej. Nie jest to oczywiście budowa prosta, niemniej jednak działają tam jeszcze jej współczynniki, przy czym pewną rolę odgrywa ewolucjonizm w rozprzestrzenieniu się drugiego współczynnika budowy okresowej, mianowicie następnika. Podyktowane zostało to względami wyrazowymi dzieła, ponieważ następnik staje się podłożem dla wzmagającego się działania dynamiki, burzliwego charakteru utworu. Pokrewieństwo natomiast z monotematyczną formą sonatową widoczne jest w powtórzeniu części pierwszej na dominancie górnej. Jest to oczywiście tylko pokrewieństwo, a nie wykorzystanie wszyst-

kich właściwości tej formy. Jeszcze nadal odgrywa tam dość znaczną rolę pewna zasada konstrukcyjna charakterystyczna dla form okresowych. W monotematycznych sonatach, w chwili nawiązania do początkowego materiału na dominancie górnej, rozpoczyna się z reguły rozwijanie tego materiału. W Preludium d-moll zaś mamy do czynienia z prostym powtórzeniem na dominancie górnej. Nieliczne zmiany nie mogą tu być uważane za przejaw ewolucyjnego stawania się formy. Ale ta pozorna schematyzacja, świadcząca o oddziaływaniu jeszcze pewnych szczegółów charakterystycznych dla architektoniki formy, wywołuje w Preludium d-moll odpowiedni skutek, stając się świadectwem nieubłaganej konsekwencji w poczynaniach konstrukcyjnych Chopina. Brak zależności ewolucyjnej pomiędzy pierwszą a drugą częścią utworu doprowadził do wprowadzenia w dalszym przebiegu zupełnie normalnego p r z e t w o r z e n i a, które jak wiadomo wykorzystuje na szeroką skalę zabiegi ewolucyjne. Wyodrębnienie się specjalnej części utworu poświęconej tym zabiegom świadczy o wpływie klasycznej i romantycznej formy sonatowej, gdzie przetworzenie stanowiło odrębną część przebiegu. Z perspektywy historycznej zjawisko to jest zupełnie zrozumiałe, jak też zrozumiałe jest oddziaływanie budowy okresowej wobec kultywowania przez Chopina różnych form liryki instrumentalnej. Podziwiać tylko należy, że Chopin potrafił wszystkie dążenia te pogodzić ze sobą na gruncie tak ograniczonej formy i wykazującej tak małe możliwości konstrukcyjne, jaką jest preludium. O architektonicznym kunszcie Chopina świadczy ponadto ostatnia część Preludium d-moll. Wykorzystał tam Chopin pierwotny rodzaj ewolucjonizmu, właśnie taki, jaki jest charakterystyczny dla form ewolucyjno-figuracyjnych, a który w ostatniej fazie przebiegu formy doprowadza do rozluźnienia pierwotnego materiału. Istotnie — po początkowym nawiązaniu do materiału pierwotnego, szybko zmienia się jego postać, ustępując miejsca opadającym pasażom, które w końcu opanowują sytuację. Nie jest to jednak rozluznianie takie, jakie obserwowaliśmy w innych preludiach, rozluźnianie zmierzające do osiągnięcia maksymalnego uspokojenia. Tam zostaje przezwyciężony tylko materiał tematyczny, wzamian za co absolutną przewagę zyskuje s i ł a. Siła staje się w tym wypadku czynnikiem koordynującym jako główny wykładnik wyrazu. Podporządkowują się jej wszystkie elementy nie wyłączając i elementu melodycznego.

* * *

Zadaniem niniejszego rozdziału było przedstawienie kształtowania się formy preludium jako całości, gdzie współdziałają ze sobą poszczególne czynniki. W związku z tym musieliśmy wykorzystać dotychczasowe nasze rozpatrywania poświęcone oddzielnie poszczególnym elementom i takim współczynnikom budowy utworu, jak faktura fortepianowa. Już w toku rozważań nad agogiką, dynamiką i fakturą fortepianową trzeba było niejednokrotnie uwzględniać doświadczenia zdobyte poprzednio, co prowadziło częściowo do łącznego omawiania niektórych różnych elementów. Miało to pożądany skutek, bowiem dzięki takiemu traktowaniu mogliśmy śledzić, jak narasta forma wgłąb, jak poszczególne warstwy formy wzajemnie nakładają się na siebie. W ostatnim rozdziale nie mogło ujść uwadze, że nie zawsze uwzględnialiśmy wszystkie elementy, że niejednokrotnie uwaga nasza koncentrowała się na jednym lub dwóch elementach. Czy pochodzi to może z niemożności skonstatowania współdziałania elementów w danym wypadku? Metoda zastosowana w niniejszej pracy świadczy jednak, że trudności takie można z łatwością pokonywać. Toteż ograniczenie w traktowaniu wspódziałania elementów nie wynikało bynajmniej z opornego działania elementów, ale wiązało się ściśle z ich właściwościami tektonicznymi. Nie należy dać się zwieść samemu zagadnieniu o współdziałaniu elementów i postępować tak, żeby siłą uchwycić ten problem. Wówczas popełnilibyśmy taki sam błąd, jak popełniają ci analitycy, którzy do martwego schematu starają się wtłoczyć żywe dzieło kompozytora. Zwrócenie specjalnej uwagi na dany element wypływa u nas z jego znaczenia formotwórczego w danym utworze. A ponieważ u Chopina nawet i pod tym względem panuje wielka rozmaitość, przeto i w tym wypadku nie można było postępować schematycznie raz obraną drogą. Niemniej jednak udało się nam wykazać, jaka jest rola poszczególnych elementów w integracji przebiegu formy, jakie jest ich znaczenie w poszczególnych rodzajach budowy preludium, zwłaszcza jeśli chodzi o dwa najogólniejsze działy, mianowicie o preludia figuracyjno-ewolucyjne i okresowe. W związku z działaniem czynnika ewolucyjnego oraz specyficznych rodzajów melodyki, nie mówiąc już o znaczeniu elementu harmonicznego, dynamicznego i agogicznego, udało się nam wykryć na gruncie poszczególnych typów preludiów cały szereg charakterystycznych właściwości, świadczących o indywidualnym podejściu Chopina do problemu formy w ogóle. Przeprowadzony przez nas podział na różne

typy preludiów fazowych i okresowych potwierdził całkowicie ten pogląd. Żadne z preludiów Chopina wykazujących to samo rozczłonkowanie nie jest tą samą formą. Rozczłonkowanie — to rzecz martwa. W żadnym wypadku nie może ono świadczyć o wyrazie danego utworu, o jego cechach emocjonalnych, o oddziaływaniu na naszą psychikę. Nie może ono tym bardziej być wyrazem indywidualności kompozytora, jakby tego chcieli niektórzy badacze twórczości Chopina. Potrzebne jest tu nieco głębsze podejście do zagadnienia formy, mianowicie podejście takie, które pozwalałoby na wkroczenie w istotę zachodzących tam zjawisk i uchwycenie tego, co jest rzeczywiście zjawiskiem realnym, a nie opiera się wyłącznie tylko na obrazie nutowym dzieła. Dlatego też uważam, że dotychczasowe nasze rozważania nie wyczerpały jeszcze tematu. Pewnych zagadnień nie mogliśmy należycie rozważyć, traktując je tylko w ramach jednego preludium. Następny więc rozdział będzie poświęcony omówieniu już całego cyklu 24 Preludiów Chopina, co pozwoli na znaczne rozszerzenie problemu formy w preludiach Chopina.

ROZDZIAŁ VI

Seryjna forma cykliczna

1. O wspólności substancji

Niektórzy badacze[59]) twórczości Chopina zwrócili uwagę, że cykl 24 Preludiów Chopina nie jest tylko luźnym zestawieniem utworów, ale tworzy zaokrągloną całość. Już sposób tonacyjnego uszeregowania preludiów świadczy o zupełnie ścisłym planie harmonicznym. Jest to inny plan niż w Das Wohltemperierte Klavier J. S. Bacha. Bach szereguje preludia i fugi chromatycznie, wykorzystując praktycznie możliwości temperatury. Plan Chopina opiera się natomiast na podstawowych założeniach systemu harmoniki funkcyjnej. Z jednej strony została tam wyrażona zależność górnodominantowa, z drugiej zaś (przy zmianie trybu) zależność paralelna.

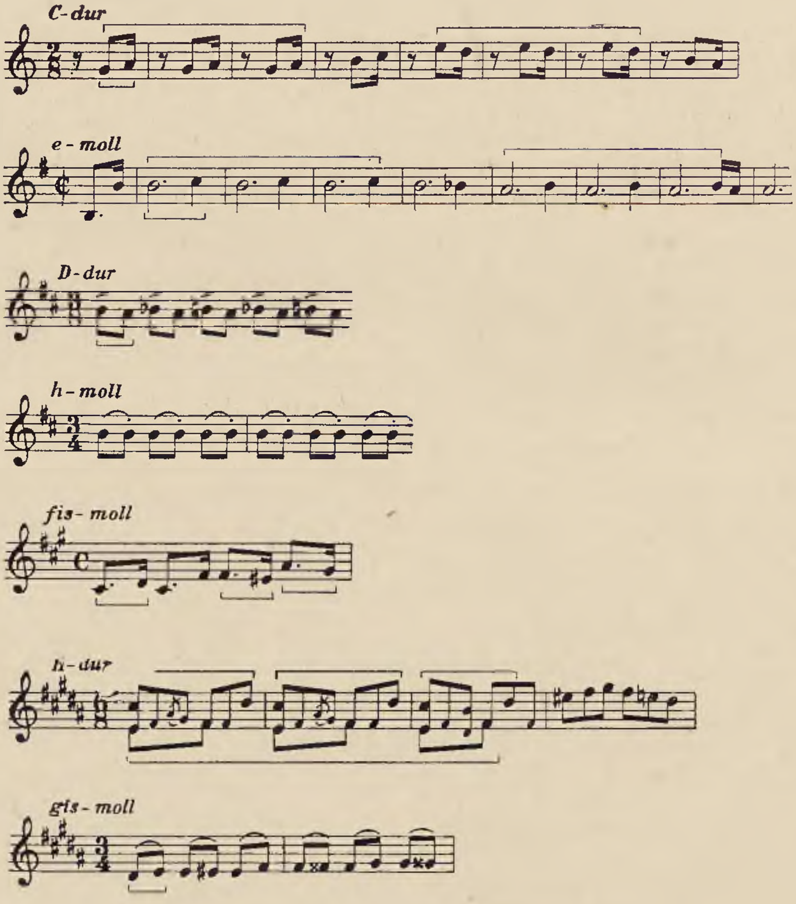
Obok tego ścisłego planu harmonicznego w następstwie preludiów można wykryć jeszcze jedną prawidłowość, polegającą na

---

59) Bernard Scharlitt. Chopin. Lipsk 1919, str. 232.

wspólności substancji w dość znacznej ilości preludiów. Należy pamiętać, że wspólność substancjalna nie oznacza bynajmniej wspólności tematycznej. Odnosi się ona tylko do respektowania na mniejszą lub większą skalę pewnego następstwa interwałowego jako podstawy, z której rozwija się utwór. Wspólnością substancjalną tego rodzaju staje się w cyklu preludiów wychylenie sekundowe oraz powrót do ujęcia wyjściowego. Np. w Preludium C-dur powrót ten charakteryzuje powtarzanie na tym samym stopniu pewnego dwutonowego motywu. Dla wykazania wspólności substancjalnej pomiędzy niektórymi preludiami cyklu op. 28 służy następujące zestawienie:

LXXX PRZYKŁAD





Sugeruję tu istnienie dwóch rodzajów wspólności substancjalnej. Rodzaj pierwszy, bezwzględnie liczniejszy, wychodzi od Preludium C-dur i rozlacza się na Preludia: e-moll, D-dur, h-moll, fis-moll, H-dur, gis-moll, Fis-dur, es-moll, c-moll, g-moll i F-dur. Drugi natomiast dotyczy tylko dwóch Preludiów, mianowicie G-dur i B-dur.

Żeby ta sugestia mogła nabrać cech prawdopodobieństwa należy zbadać, w jakim stopniu możliwe jest dociekanie w kierunku wykrywania wspólności substancjalnej i tematycznej. Gdyby chodziło o nadanie powyższemu zestawieniu mocy przekonywającego dowodu, trzeba było by wykazać na konkretnych przykładach, że kompozytor ten świadomie dopuszcza takie modyfikacje materiału, które pokrywałyby się z sugerowaną wspólnością substancjalną

w preludiach. O świadomej modyfikacji materiału tematycznego, zwłaszcza gdy idzie ona dość daleko, może być mowa w tych utworach, gdzie przekształcanie staje się istotą konstrukcji. Na pierwszym miejscu należy przeto wymienić formę wariacyjną. Od czasu słynnych dzieł wariacyjnych Beethovena możliwości przekształcania stały się tak rozległe, że po prostu nie wykluczają one nawet kompletnego odwrócenia się od pierwotnego kształtu tematu. Wszak już u Beethovena można spotkać się z takimi odmianami tematu, których nikt nie odważyłby się wiązać z odnośnym tematem, gdyby nie były dokonane w danej formie wariacyjnej. W świetle tego rodzaju zjawisk przytoczone zestawienie można było by uważać za zupełnie przekonywającec, a wspólność substancjalną w 24 Preludiach Chopina za udowodnioną. Tymczasem beethovenowskie sposoby konstrukcyjne nie mogą być miarą, którą należało by mierzyć rezultaty pracy twórczej Chopina. Musimy się tu liczyć z indywidualnością kompozytora, z jego odrębną osobowością twórczą. Stąd wypływa konieczność uwzględnienia techniki wariacyjnej Chopina, celem zbadania, jakie dopuszcza on zmiany wariacyjne tematu i jakie przeistoczenia uważa za nietracące związku z pierwowzorem. Rzecz jasna, w tym wypadku nie możemy wchodzić w szczegóły, ale ograniczymy się wyłącznie do sposobów przekształcania pewnych wątków melodycznych.

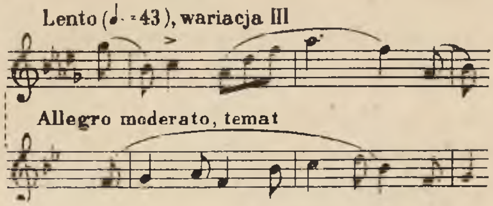
W związku z sugerowaną wspólnością substancjalną w preludiach Chopina chodzi o wykazanie, że możliwe są zmiany następujące:

1. tempa, wskutek czego pierwotna postać melodyczna, aczkolwiek podobna do pierwowzoru, traci swój charakter,
2. rytmu,
3. ujęcia metrycznego,
4. linii melodycznej przez zastosowanie:
   a) figuracji,
   b) zmian interwałowych,
   c) nowych kombinacji motywicznych,
   a) uproszczeń.

Jeśli chodzi o zmianę tempa, to nie trzeba chyba dowodzić, że środek ten jest ogólnie stosowany przez kompozytorów, u Chopina zaś staje się źródłem daleko idących przeobrażeń wyrazowych. Dla przykładu przytoczę początek trzeciej wariacji *(Lento)* z Varia-

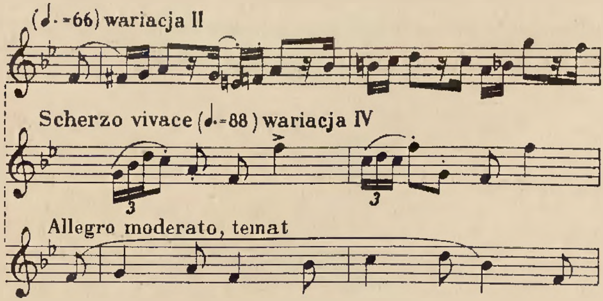
tions Brillantes op. 12 wraz z odpowiadającym mu urywkiem tematu.

LXXXI PRZYKŁAD



Przykład ten jest pouczający z innego jeszcze powodu. Jednoczy on w sobie również inne zmiany, mianowicie rytmu, ujęcia metrycznego oraz struktury interwałowej. W świetle tych zmian pokrewieństwo w rysunku melodycznym, zachodzące pomiędzy Preludium C-dur a e-moll, staje się oczywiste. A przecież nie można zapominać, że nie chodzi nam bynajmniej o wykazanie wspólności tematycznej pomiędzy poszczególnymi preludiami, tylko o wspólność substancjalną, która, będąc jedynie zalążkiem, embrionem kształtowania melodycznego, dopuszcza z racji swego znaczenia i roli o wiele większą swobodę niż wariacyjne traktowanie tematu. Dla uzupełnienia materiału dowodowego odnośnie do zmian rytmu, ujęcia metrycznego, kształtu motywów i struktury interwałowej przytoczę jeszcze początek wariacji drugiej i czwartej cytowanego dzieła:

LXXXII PRZYKŁAD



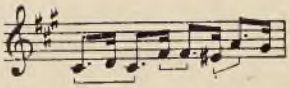
Czy wobec powyższych przekształceń nie można doszukiwać się wspólności substancji pomiędzy Preludiami C-dur a D-dur? Czy chromatyka zastosowana w wariacji drugiej nie pozwala przypuszczać, że stała zmiana *h* na *b* w Preludium D-dur jest wysnuwaniem tylko dalszych możliwości, jakie kryje w sobie substancja pierwotna? Czy zmiany w ujęciu metrycznym, będące u Chopina częstym środkiem techniki wariacyjnej, nie usprawiedliwiają przesunięcia metrycznego w Preludium D-dur? Również powstanie na skutek zmian wariacyjnych zupełnie nowej struktury motywicznej, jak to widzimy w cytowanych wariacjach II, III i IV, daje podstawę do dopatrywania się wspólności substancjalnej pomiędzy Preludium C-dur a fis-moll i c-moll. Nie można wprawdzie zaprzeczyć, że w tych wypadkach stopień pokrewieństwa jest bardzo mały, że sama percepcja dzieła niewiele tu pomoże, niemniej jednak mimo tych trudności można wykazać obecność tego zjawiska, o które nam chodzi. Należy tylko głębiej zastanowić się nad strukturą linii melodycznej Preludium C-dur. Opiera się ona wyłącznie na jednym motywie, który bądź pozostaje na miejscu na skutek prostego powtarzania, bądź jest przenoszony. Substancję tego motywu, występującą pod postacią

LXXXIII PRZYKŁAD



można stwierdzić w Preludium fis-moll i c-moll z tym, że w obydwóch przypadkach sama struktura linii została przekształcona. Projekcja motywu w przestrzeń, tzn. przenoszenie go na coraz to inne stopnie, powoduje w Preludium fis-moll powstawanie struktury tego rodzaju:

LXXXIV PRZYKŁAD



W Preludium c-moll natomiast działają aż trzy czynniki modyfikujące, mianowicie włoczenie pierwotnego wychylenia sekundowego w inne ujęcie rytmiczne, metryczne i agogiczne, w rezultacie czego otrzymuje on oblicze spondeiczne. Kumulacja zaś z innym motywem w jedną frazę przyczynia się w wielkim stopniu do zmiany jego pierwotnego charakteru.

LXXXV PRZYKŁAD



Na przykładach z Variations Brillantes, zwłaszcza na wariacji III, przekonaliśmy się, że modyfikacje metryczne i agogiczne decydują zawsze o zmianie charakteru tworu pierwotnego tak, iż związek z nim zostaje mało rozpoznawalny. Dzieło to dostarcza również przykładu na możliwość projekcji pewnego, nawet częściowo zmodyfikowanego motywu na płaszczyznę większą, w ślad za czym musi nastąpić odwrócenie się od pierwotnej struktury tematu. Oto przejście do części środkowej tematu, mające postać:

LXXXVI PRZYKŁAD



zostało w wariacji zmodyfikowane w taki sposób:

LXXXVII PRZYKŁAD



Z kolei ten zmodyfikowany motyw staje się podstawą do utworzenia w wariacji finałowej (IV) tego rodzaju przebiegu:

23*

LXXXVIII PRZYKŁAD



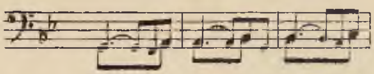
Jest to szczegół bardzo ważny, jeśli chodzi o Preludia gis-moll i g-moll, gdzie właśnie projekcja jednego motywu odgrywa rolę zasadniczą.

LXXXIX PRZYKŁAD

Preludium gis-moll

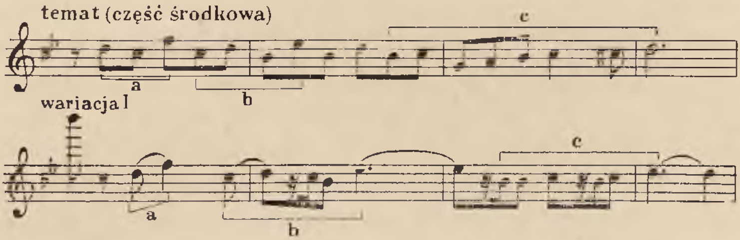


Preludium g-moll



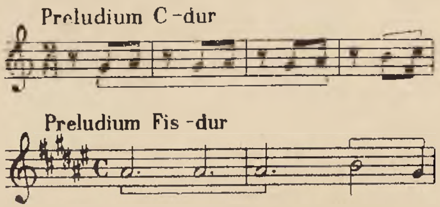
Trudniejsze nieco do wytłumaczenia są uproszczenia, do których zamierzam sprowadzić podane odcinki Preludiów h-moll i Fis-dur. Trudności te tkwią przede wszystkim w strukturze motywicznej Preludium C-dur, która jest tak prosta, że nawet najmniejsze uproszczenie musi prowadzić automatycznie do całkowitej modyfikacji wzoru. Motyw składa się bowiem tylko z dwóch dźwięków różnej wysokości. Toteż w wypadku elizji któregoś z nich przekształcenie staje się bardzo istotne. Ponadto Chopin hołduje wariacji ornamentalnej, wobec czego nie łatwo znaleźć u niego przykłady na daleko idące uproszczenia. Wystarczy wskazać na I wariację z Variations, Brillantes, aby się przekonać o ich stosowaniu, aczkolwiek nie może tam być mowy o tak daleko posuniętej eliminacji pierwotnego rysunku melodycznego jak to widzimy w Preludium h-moll i Fis-dur.

XC PRZYKŁAD



O uproszczeniu może być mowa tylko w stosunku do „a" i „c". W obydwóch przypadkach uległy eliminacji pewne dźwięki, w rezultacie czego rysunek linii melodycznej stał się prosty. Szczegół ten, świadczący, że Chopin dopuszcza uproszczenia, nie mógłby jeszcze być przekonywającym dowodem wspólności substancjalnej w interesujących nas Preludiach, gdyby nie dołączyło się inne zjawisko. Mam na myśli wspólność ustroju drobno-formalnego przy kształtowaniu się linii melodycznej.

XCI PRZYKŁAD



Rozprzestrzenienie się linii dokonuje się w obydwóch Preludiach przy pomocy trzykrotnego powtórzenia zasadniczego jej elementu, do którego dołącza się nowy element, wyprowadzający linię ze stanu bezwładności ruchowej. To trzykrotne, wspólne dla obydwóch Preludiów powtórzenie jest czymś o tyle symptomatycznym, że w wypadku, gdybyśmy uprościli zasadniczy motyw Preludium C-dur, opuszczając drugi jego dźwięk, wówczas otrzymalibyśmy trzykrotne następstwo tego samego dźwięku po sobie, podobnie jak to zachodzi właśnie w Preludium Fis-dur. Inaczej natomiast przedstawia się sprawa z Preludium h-moll. Biorąc rzecz ściśle, nie można mówić o uproszczeniu linii melodycznej, bowiem utwór ten posiada jasno zaznaczoną samodzielną melodię niezależną od cytowanego zesta-

wienia. Embrion substancjalny oddziaływuje tam tektonicznie w innym kierunku, mianowicie staje się podstawą podziału metrycznego oraz wykładnikiem specyficznego ujęcia technicznego kompozycji Trzykrotne powtórzenie uproszczonego motywu Preludium C-dur decyduje o podziale trzymiarowym. Wprawdzie mógłby ktoś mieć zastrzeżenia co do oddziaływania powtórzenia na wybór podziału metrycznego, uznając je za zjawisko przypadkowe, ale przecież za przypadek nie można chyba uważać struktury wewnętrznej podziału z jego trocheiczną partykulacją na trzy dwutonowe człony. Przychodzi tu z pomocą nawet sam kompozytor, podkreślając nie tylko ową partykulację (*staccato* drugiego dźwięku członu), ale również wykorzystanie jej struktury jako ostinata.

Poruszone ostatnio szczegóły sprowadziły nas na teren współdziałania wspólności substancjalnej z przebiegiem formy. Obok tych zjawisk, przejawiających się na przestrzeni bardzo małej, można zanotować w niektórych preludiach odcinki większe. W związku z tym należy wymienić przede wszystkim dwa Preludia: H-dur i f-moll. Dla wykazania współdziałania przebiegu formalnego ze wspólnością substancjalną służy zestawienie:

XCII PRZYKŁAD



Rozszerzenie zasięgu tego współdziałania przejawia się w oddziaływaniu na gruncie wspólności substancji obok wątka zasadniczego

(w jego pierwotnym sposobie rozprzestrzenienia się) również czynnika ewolucyjnego, występującego pod postacią postępów chromatycznych. Godne uwagi jest ścieśnienie względnie stłoczenie przebiegu na mniejszej płaszczyźnie, w wyniku czego powstaje mniejsze wygięcie łuku linii schromatyzowanej. W Preludium es-moll ścieśnienie to idzie tak daleko, że nastąpiło tam zestawienie obok siebie motywu w dwóch jego formach: wznoszącej się i opadającej, które w pierwszej fazie Preludium C-dur występowały oddzielnie jako wykładniki struktury linii melodycznej pewnych odcinków, odpowiadających zasadniczym współczynnikom budowy okresowej.

W uzupełnieniu rozważań o wspólności substancjalnej na płaszczyznach większych wspomnieć jeszcze należy o Preludium D-dur. Dotychczas uwzględniliśmy tylko początkowy czterotaktowy odcinek, w którym zasadniczy wątek substancjalny, aczkolwiek występujący w dwóch postaciach, przejawiał się dość wyraźnie. W dalszym toku utworu, poza powtórzeniem odcinka pierwszego, wyrazistości takiej nie ma. Nie można tam nawet doszukiwać się dotychczasowych form wspólności substancjalnej. W wypadku tym nie tyle są ważne pewne poprzednio powstałe schematy dźwiękowe, ile działanie energetyczne powtarzających się skojarzeń melodyczno-harmonicznych. Jak wiadomo, w wątku zasadniczym Preludium C-dur największe nasilenie napięcia przypada na wyizolowanym oktawowo końcowym dźwięku motywu. W Preludium D-dur wprawdzie takiej izolacji nie ma, niemniej jednak najsilniejsze napięcie przypada na ostatnią część taktu na skutek występującego tam opóźnionego wyznacznika górnodominantowego.

XCIII PRZYKŁAD



Ponadto zwraca na siebie uwagę trzykrotny powrót do dźwięków *cis-h* (ewent. *c-h*), co częściowo przypomina czynności konstrukcyjne pierwszych odcinków Preludium C-dur. Opanowanie natomiast większych odcinków Preludium D-dur przez jeden i ten sam wątek łączy go nie tylko z Preludium C-dur, ale również z innymi preludiami.

Preludium D-dur zaprowadziło nas do granicy pojmowania wspólności substancjalnej. Przy tej okazji należało by wyjaśnić jej rolę i znaczenie, czy np. małe możliwości w wykazaniu jej istnienia nie oznaczają słabej strony architektoniki utworu, jego organiczności. Był czas kiedy wspólności substancjalnej przypisywano bardzo duże znaczenie przypuszczając, że jest ona właśnie realnym, obiektywnym sprawdzianem organicznej formy. Tymczasem samo słuchowe doznawanie przebiegu formy podważyło w sposób gruntowny prawdziwość tego zapatrywania. 24 Preludia Chopina, gdzie wykazaliśmy oddziaływanie wspólności substancjalnej w wielu wypadkach, stanowią dalszy dowód, że zjawisko to nie może być miarą podobieństwa ustępów czy utworów pomiędzy sobą. Wszak już na gruncie formy wariacyjnej spotykamy się z takimi odmianami (wariacjami), których podobieństwo z tematem staje się bardzo odległe. A przecież wspólność substancjalna jest czymś innym niż wspólność tematyczna. Pierwsza, opierając się tylko na bardzo ogólnie pojętych schematach następstwa dźwięków, dopuszcza o wiele większą swobodę w kształtowaniu i współdziałania wszystkich elementów niż druga. Skoro zachodzi tam taka swoboda, to mógłby ktoś podać w wątpliwość celowość wykazywania wspólności substancjalnej. A jednak jej znaczenie nie jest tak małe, jak można by przypuszczać na podstawie powierzchownej obserwacji. Wspólność substancjalna wskazuje przede wszystkim na poziom rzemiosła kompozytorskiego, stając się wyrazem dyscypliny technicznej panującej w danym dziele. I jakkolwiek nie może być ona niezaprzeczalnym dowodem organiczności formy, mimo to jest jednocześnie wskaźnikiem, że w takich wypadkach należy doszukiwać się zcalenia układu formalnego. Bez znaczenia byłaby bowiem wspólność substancjalna, która odnosiłaby się do luźnych, nie mających nic wspólnego ze sobą utworów. Jej siła oddziaływania nie miałaby wówczas szans na przejawienie się, w rezultacie czego musiałoby automatycznie nastąpić samounicestwienie się wspólności. Tak więc poprzez przejawy dyscypliny technicznej zyskujemy wprawdzie podstawy do przypuszczeń, że w odnośnych przypadkach zachodzi integracja formy, ale efekt ten nie jest czymś pierwotnym, lecz produktem wtórnym, wypływającym z roli i znaczenia wspólności substancjalnej. Ta wspólność działania dyscypliny technicznej jest tym bardziej godna uwagi, że prawdopodobnie wspólność substancjalna nie wypływa u Chopina ze świadomych

czynności technicznych. Przekonują nas o tym wypowiedzi samego Chopina, który odnosił się niechętnie do wszelkiej pracy kalkulatorskiej. Mimo to jego uwielbienie dla Bacha — i to właśnie dla owej „roboty perfekcyjnej splecionej ciasno z natchnieniem"[60]) — mówi wyraźnie, że Chopin zdawał sobie sprawę ze znaczenia dyscypliny technicznej. Jego wczesna dojrzałość artystyczna i techniczna, dzięki której stanął do pracy twórczej niejako gotowy, uzbrojony we wszystkie arkana praktycznej wiedzy kompozytorskiej, sprawiła, że bez wysiłku pokonywał trudności techniczne, że niejednokrotnie nieświadomie, względnie podświadomie, rozwiązywał nawet bardzo zawiłe problemy techniczne. Tym tłumaczy się owa idealna harmonia, jaka panuje u niego pomiędzy stroną techniczną jego dzieł, a ich wyrazem emocjonalnym. Chopin nie potrzebował zbytnio zastanawiać się nad problemami technicznymi, nie potrzebował ich szukać, ponieważ dyscyplinę techniczną miał we krwi jako coś nierozerwalnie związanego z natchnieniem, z inspiracją. Toteż nie ulega wątpliwości, że wykazana wspólność substancjalna w 24 Preludiach prawdopodobnie nie była zamierzona przez ich twórcę. Chopinowi chodziło po prostu o stworzenie cyklu preludiów we wszystkich tonacjach durowych i mollowych, uporządkowanych według koła kwintowego. W toku pracy powstało jednak coś więcej, coś, co przerosło cel zamierzony, powstała całość formalna, która siłą rzeczy musiała stać się dziełem cyklicznym.

Wskaźnikiem dla dociekań analitycznych nie może być pierwotny zamiar kompozytora, ale rezultat jego pracy — i to nawet w takich wypadkach, kiedy wypowiedzi jego przeczyłyby przypuszczeniom badacza. Kompozytor może się wszak mylić nawet w odniesieniu do własnych utworów. Na szczęście w naszym wypadku nie potrzebujemy żywić takich obaw. Przeciwnie, wypowiedzi Chopina przemawiają za słusznością naszej koncepcji co do jedności formalnej 24 Preludiów. W jednym z listów Chopina do Delfiny Potockiej czytamy: „Artysta nie powinien nigdy z oka całości utracić. Suit musi być. Kto w detalia zanadto się wpakuje, temu sznurek wiążący całość pryśnie i zamiast naszyjnika pojedyncze perły w głupiej garści zostaną"[61]). Z powyższego wynika chyba jasno, że sprawa integracji formy nie była dla Chopina czymś obojętnym.

---

60) Roman Jasiński. Nieznane listy Chopina Radio i Świat. Warszawa 1945. R. I, nr 1.

61) R. Jasiński, op. cit. str. 3

Tym większy więc obowiązek ciąży na badaczu, skoro spotyka się ze szczegółami usprawiedliwiającymi poszukiwania w odnośnym kierunku i tym samym dokopywanie się do najgłębszych warstw układu formalnego dzieła, żeby wydobyć na powierzchnię i przedstawić w s z y s t k i e jego wartości.

2. *O istocie formy cyklicznej*

Żebyśmy mogli zająć się należycie problemem cykliczności 24 Preludiów op. 28 Chopina, musimy choć w najogólniejszym zarysie przedstawić teoretyczne podstawy formy cyklicznej. Jest to konieczne, ponieważ dotychczasowe ujęcie formy cyklicznej nie pozwala podjąć gruntowniejszych badań w tym kierunku. Wprawdzie dotychczasowi teoretycy starali się wytłumaczyć, na czym polega istota formy cyklicznej, wszelako badania te wymagają już dziś znacznego pogłębienia i rozszerzenia.

Organiczność formy cyklicznej była dla dotychczasowych badaczy uwarunkowana wspólnością tonacji, materiału tematycznego, wspólnością substancji oraz przejawami kontrastu rytmicznego, melodycznego, harmonicznego i agogicznego. Tymczasem, jeśli zbadamy te możliwości chociażby bardzo pobieżnie, przekonamy się, że nie zawsze wspólność tonacji musi gwarantować organiczność formy cyklicznej. To samo odnosi się i do wspólności substancji, o czym już zresztą była mowa. Wspólność tematyczna natomiast przejawia się pomiędzy poszczególnymi ustępami formy cyklicznej dość rzadko, a daleko idące przeobrażenia materiału tematycznego, jakie w takich wypadkach zachodzą, nie zawsze pozwalają na łatwe jego rozpoznanie. Toteż wspólność tematyczna nie zawsze może zapewnić spoistość cyklu, a jako jedyny czynnik działający nie może stać się sprawdzianem logiki budowy formalnej. Bo gdyby tak było, gdyby wspólność tematyczna decydowała od razu o logice tego rodzaju, to wówczas nawet bardzo słabym utworom, wykazującym wspólność tematyczną, nie można było by odmówić racji bytu. Również samo ograniczenie się do stwierdzenia, że dzięki przejawom kontrastu zyskuje budowa cykliczna na spoistości, niewiele tłumaczy. Opierając się na nim, można by dojść do wniosku, że wszystkie twory kontrastujące wykazują wewnętrzną spoistość. Już w toku poprzednich naszych rozpatrywań wskazaliśmy, że samo stwierdzenie kontrastu nie mówi jeszcze nic o organicznej łączności części kontrastujących, że w wypadkach takich

należy zbadać warunki i okoliczności pozwalające na rzeczywiste uzupełnianie się kontrastujących odcinków czy części utworu w jednolitą całość. Dotychczasowe jednak metody analityczne ograniczały się tylko do powierzchownej rejestracji zjawisk bez wgłębiania się w warunki i okoliczności towarzyszące powstawaniu form cyklicznych. Było to dlatego możliwe, że sam dobór analizowanego materiału ułatwiał czynność analityczną. W wypadku analizowania sonaty czy suity przyjmowano z góry, że są to formy cykliczne, w ślad za czym ograniczano się tylko do prostego stwierdzenia, zarejestrowania zachodzących zjawisk w poszczególnych ustępach. Praca ta była o tyle łatwa, że nikomu nie przychodziło do głowy, zwłaszcza przy rozpatrywaniu dzieł wybitnych twórców, aby pokusić się o zbadanie, czy istotnie wspólność tonacji i czynniki kontrastu są wystarczającym dowodem organiczności formy. Autorytet kompozytora był wystarczająco dogodnym parawanem, aby pod jego osłoną obejść wszystkie trudności. Przy takim podejściu do dzieła nikt nie wymagał dowodu egzystencji formy. Dowód zastępowała ślepa wiara w nieomylność intuicji kompozytora. Toteż analizy służyły niemal w każdym wypadku jedynie do skonstatowania sposobów, jakimi posłużył się kompozytor przy formowaniu cyklicznym, a nie rościły sobie bynajmniej pretensji do wnikania, czy zamierzona przez kompozytora forma została rzeczywiście zrealizowana. W ten sposób wszystkie środki, przejęte przez kompozytora, notowano na konto jego pozytywnych osiągnięć. Rzecz jasna — w wielu wypadkach wskazywano na rzeczy istotne, ale to nie było zasługą metody analitycznej, lecz samego kompozytora, że właśnie w danym wypadku należycie rozwiązał problem formy.

Chcąc wejść głębiej w zagadnienie formy cyklicznej, musimy zwrócić uwagę na najistotniejsze czynniki formotwórcze. Podobnie jak w utworach jednoustępowych, niecyklicznych, czynnikami tymi są elementy muzyczne, poprzez które forma dochodzi do skutku, staje się zjawiskiem realnym jako wypadkowa ze współdziałania elementów o określonym wyrazie emocjonalnym. Jeśli chodzi o konstrukcję jednoustępową, to zagadnienie współdziałania nie przedstawia zbyt wielkich trudności. Stawanie się formy odbywa się tam w zasadzie na jednej płaszczyźnie. Z chwilą przekroczenia ram takiej płaszczyzny zespół środków, powołanych do życia siłą tektoniczną i wyrazową elementów, traci z jednej strony swoją pierwotną postawę, na której działał w sposób właściwy i celowy, z drugiej

zaś strony otwierają się przed nim nowe możliwości działania. Dzięki temu zyskuje się wprawdzie pewną, nawet dość znaczną swobodę ruchów, równocześnie jednak powstają nowe trudności, tkwiące w nieograniczonych możliwościach kształtowania.

Dotychczasowa teoria uważała formę cykliczną za przeniesienie budowy jednoustępowej na teren większy, gdzie poszczególne części formy rozrastają się do rozmiarów samodzielnych ustępów. Teoretycy zaś zorientowani psychologicznie i fenomenologicznie dodawali jeszcze, że w dalszych ustępach cyklu zachodzi dalsza projekcja sił zawartych w ustępie pierwszym w celu ich ostatecznego wyżycia się. W wielu wypadkach spostrzeżenia te są w zasadzie słuszne, aczkolwiek nie wystarczają do podjęcia badań szczegółowych. Na podstawie poglądu dawniejszego można by przypuszczać, że w formie cyklicznej czynnikiem decydującym jest powiększenie rozmiarów, reszta zaś stosuje się do zasad obowiązujących w formie jednoustępowej. Tymczasem wgląd w strukurę dzieł cyklicznych poucza, że nie chodzi tam bynajmniej o rozmiary, że zachodzą tam takie zjawiska, które byłyby nie do pomyślenia w utworze jednoustępowym. Np. utwór cykliczny znosi o wiele większe kontrasty niż utwór jednoustępowy. Skoro przejawy konstrukcyjne w utworach tego rodzaju nie dadzą się w pełni sprowadzić do wspólnego mianownika, należało by ująć zagadnienie od podstaw, tzn. trzeba postawić pytanie, skąd bierze się forma cykliczna, jakie są przyczyny jej powstawania? I oto okazuje się, że do formowania cyklicznego skłania kompozytora taki dobór środków, który ze względu na swoje cechy nie może pomieścić się w ramach jednego ustępu. Prawie bez znaczenia są tu rozmiary. Jak wiadomo, istnieją utwory jednoustępowe o bardzo dużych rozmiarach i odwrotnie, cykliczne stosunkowo krótkie. Czynnikiem decydującym w takim wypadku jest przede wszystkim w e w n ę t r z n a s p o i s t o ś ć środków. Z ostatniej uwagi nie wypływa jednak, aby spoistość formy jednoustępowej i formy cyklicznej była tym samym. Kształtowanie cykliczne, przenoszące przebieg formalny na kilka płaszczyzn, tworzy już nowe warunki dla czynności konstrukcyjnych, wobec czego ustępy muszą dążyć do ramowego zamykania przebiegu. Mamy tam więc szczególny przypadek scalenia środków dla celów formalnych wyższego rzędu, dla struktury wielopłaszczyznowej, jaką jest forma cykliczna, co oczywiście uwarunkowane jest zamierzonym wyrazem dzieła. To scalenie spra-

wia, że spoistość wewnętrzna formy nie może gubić się w szczegółach, ale musi przejawiać się na podłożu szerszym. Jak długo przejawy energetyki nie były przedmiotem rozważań naukowych, tak długo nie było możliwe wnikanie w zagadnienie spoistości środków. Nawet wspólność substancji czy materiału tematycznego nie zawsze jest dowodem jej istnienia. Wszak spoiste mogą być dwa różne odcinki, podczas gdy w pewnych wypadkach podobne czy identyczne mogą nie znosić wzajemnej kumulacji. Spoistość wypływa z równowagi sił, która sprawia, że w danym wypadku wyczuwamy naturalność przejścia. Równowaga musi być zachowana zarówno przy strukturach podobnych jak i przeciwstawnych, przy czym zasadniczą rolę odgrywa wówczas wewnętrzna konieczność powstawania tych zjawisk. Toteż dla przejawienia się spoistego uzupełniania się struktur pierwsza nie może wyczerpać całej swej treści. Musi ona być tak ujęta, żeby wyczuwało się w niej pytanie bądź niedomówienie. Winna ona pozostawać po sobie atmosferę oczekiwania. Drugą czynnością w zespoleniu ustępów, pozostających względem siebie w stosunku uzupełniania się, jest logiczne dostosowanie struktury drugiej do struktury pierwszej. Logiką czynności kieruje tu jakość nasycenia energetycznego, przejawiającego się w strukturze pierwszej. Na ogół mogą zachodzić trzy przypadki jakości nasycenia, mianowicie nasycenie może być duże, małe lub średnie. W przypadku pierwszym strukturze drugiej przypada rola epilogu, końcowego słowa. W drugim natomiast stosunek jest odwrotny, gdyż główny ciężar spada na strukturę uzupełniającą. W trzecim zaś zachodzi równomierny rozkład nasycenia energetycznego. Nie można tego rozumieć w ten sposób, że tylko w przypadku pierwszym ma miejsce rzeczywista równowaga sił. Pod pojęciem równowagi należy rozumieć proporcjonalne wyrównanie nasycenia energetycznego, tzn., że jeśli w jednej strukturze tego nasycenia było za mało, to należy je uzupełnić w strukturze drugiej i odwrotnie. Jest to jeden z postulatów logiki muzycznej, który głosi, że w stopniowaniu, ewentualnie w zmniejszaniu nasycenia energetycznego musi być zachowany umiar. Dlatego równowaga sił zostałaby zachwiana, gdybyśmy w porę nie wyczuli potrzeby zmian w dysponowaniu środkami energetycznymi. Również przeciwstawienie musi wypływać z konieczności wewnętrznej. Zazwyczaj jest ono wyrazem nowego procesu energetycznego, nowego narastania na-

pięć. W niektórych przypadkach może ono posiadać wyraz odprężenia, a dzieje się to wówczas, kiedy pewna struktura została do tego stopnia naładowana, że dalsze ich potęgowanie prowadziłoby niechybnie do przejaskrawienia.

Poszczególne ustępy cyklu są bądź przejawami potęgowania napięć, bądź stają się wykładnikami procesu odprężenia. W pracy niniejszej, która te sprawy porusza jedynie na marginesie właściwego tematu, nie ma miejsca na wkraczanie w szczegóły tego rodzaju. O wiele ważniejszy natomiast jest problem pojemności i wytrzymałości cyklu co do ilości zawartych w nim ustępów. Już z góry należy zaznaczyć, że zbyt duża ilość ustępów osłabia spoistość cyklu. Jakkolwiek poważną rolę odgrywają rozmiary oraz stopień nasycenia energetycznego, to jednak nie można przyjąć, by małe rozmiary ustępów o małym stopniu nasycenia energetycznego pozwalały na zespalanie nieograniczonej ilości ustępów w jedną formę cykliczną. Istnieje tu pewna granica, której przekroczenie miałoby ten skutek, że nawet dobrze zapoczątkowana jedność przebiegu zostałaby przerwana. Wszak uzupełnianie musi się liczyć ze zdolnościami percepcyjnymi słuchacza, które są ograniczone w swych możliwościach. Poza tym trudności występują i na gruncie samej kompozycji. Nie można przecież stworzyć takiej struktury wyjściowej, z której jako wewnętrzna konieczność wypływałaby nieograniczona ilość uzupełnień i przeciwstawień. Mimo to na krańcach kształtowania cyklicznego znajduje się pewien specyficzny rodzaj struktur polegający na seryjnym zespalaniu ustępów. Serię tworzy tam kompleks ustępów, które skądinąd mogłyby już tworzyć cykl. Otóż seryjna struktura cyklu jednoczy w sobie dwie lub więcej takich serii. Przynosi ona ze sobą komplikacje nowe z tej przyczyny, że wspomnianym zasadom, dotyczącym jakości stosunków pomiędzy przebiegami cząstkowymi, odpowiadają już całe serie, a nie poszczególne ustępy. Te zmiany ilościowe w strukturze cyklu muszą prowadzić do zmian jakościowych, bowiem wyodrębnianie się struktur seryjnych godzi w organiczność normalnej budowy cyklicznej. Stąd więc w ogólnym ujęciu całości panuje o wiele większa swoboda i tym samym nacechowana jest ona mniejszą spoistością wewnętrzną niż układy sonat, koncertów czy suit.

3. *Dowód egzystencji seryjnej formy cyklicznej w 24 Preludiach op. 28 Chopina*

Na podstawie naszych rozważań nad problemem formy cyklicznej nie trudno zorientować się, do którego jej typu można zaliczyć 24 Preludia Chopina. Ze względu na wielką ilość ustępów może wchodzić w rachubę tylko seryjna forma cykliczna. A zatem cykl Chopina nie nacechowany jest taką zwartością, jaką wykazują właściwe formy cykliczne. Panuje tam już znaczna swoboda, znaczne rozluźnienie pomiędzy ustępami, aczkolwiek nie idzie ono tak daleko, żebyśmy mogli wykluczyć kształtowanie cykliczne.

Centralne stanowisko preludiów o charakterze nokturnowym zadecydowało o tym, że w przebiegu formy cyklicznej wyodrębniają się ustępy będące jakby namiastką ustępu powolnego we właściwej formie cyklicznej. Preludia nokturnowe są właśnie pierwszym czynnikiem, który ze stanowiska energetyki formy staje się wykładnikiem struktury seryjnej, tzn. budowy opierającej się na ujęciu kilku ustępów w jedną całość cykliczną. Taką najbardziej rzucającą się w oczy serię stanowią Preludia:

Fis-dur, nr 13
es-moll, nr 14
Des-dur, nr 15
b-moll, nr 16
As-dur nr 17.

Dzięki temu wyodrębnieniu z łatwością można wydzielić inne serie, a więc serię końcową, nacechowaną znacznym dynamizmem, obejmującą Preludia:

f-moll, nr 18
Es-dur, nr 19
c-moll, nr 20
B-dur, nr 21
g-moll, nr 22
F-dur, nr 23
d-moll, nr 24

oraz dwie serie początkowe, które łączy pośredniczące Preludium A-dur nr 7, a więc:

C-dur, nr 1	fis-moll, nr 8
a-moll, nr 2	E-dur, nr 9
G-dur, nr 3	cis-moll, nr 10
e-moll, nr 4	H-dur, nr 11
D-dur, nr 5	gis-moll, nr 12.
h-moll, nr 6	

Cykl 24 Preludiów obejmuje przeto 4 serie, które niewątpliwie pozostają względem siebie w określonym stosunku energetycznym. Z uwagi na całość formy seryjnej można tam dopatrywać się nawet pewnej styczności z najogólniejszymi przejawami właściwej formy cyklicznej. Przejawia się to w takim uszeregowaniu preludiów, że pierwsze dwie serie spełniają jakby rolę ustępu pierwszego normalnej formy cyklicznej. W przeciwstawieniu do niej zjawia się seria trzecia, w której wybitną rolę odgrywają preludia nokturnowe, dzięki czemu seria ta, jak już wspomniałem, może być uważana za namiastkę ustępu powolnego. W końcu czwarta seria jest szeroko rozbudowanym finałem cyklu. Żeby we właściwy sposób zrozumieć istotę formy seryjnej, jej daleko posuniętą elastyczność, trzeba przede wszystkim wyzbyć się wszelkiej schematyzacji, z jaką zwykliśmy podchodzić do form cyklicznych.

Nasze podejście do zagadnienia formy cyklicznej pozostaje jeszcze ciągle pod ciśnieniem formy sonatowej, które jest szczególnie silne właśnie przy teoretycznym podejściu do formy cyklicznej jako najszerzej rozbudowanej formy i najwspanialszego wytworu epoki harmoniki funkcyjnej. Po prostu trudno nam zrozumieć, że duża forma cykliczna mogłaby się obejść bez formy sonatowej, skoro dzieło oparte jest na tym systemie. Ale właśnie rezygnacja z formy sonatowej świadczy o rzetelnym opanowaniu przez Chopina formy cyklicznej i o wrośnięciu jego w swoją epokę, gdzie już przeczuwał upadek tej formy. Jesteśmy głęboko przekonani, że Chopin początkowo nie miał zamiaru stworzenia z 24 Preludiów formy cyklicznej. Wystarczało mu ogólne założenie architektoniczne cyklu, opierające się na zestawieniu ze sobą preludiów uszeregowanych według koła kwintowego. Dopiero w toku pracy powziął zamiar stworzenia takiej wewnętrznej struktury poszczególnych ustępów, żeby mogły one

tworzyć całość. Potwierdza to właśnie seria preludiów nokturnowych, będąca jakby centralnym ustępem całości, oraz seria ostatnia, w której wiele preludiów posiada charakter finałowy. Ostatecznie wewnętrzną budowę niektórych preludiów można było uzgodnić z założeniami formy sonatowej. Chopin jednak poznawszy dokładnie istotę formy preludium, przede wszystkim u Bacha, nie chciał robić żadnych koncesji na rzecz utartych schematów cyklicznych, ale wybrał taką budowę, która nie przeczyłaby ogólnym założeniom formy, a z całości dzieła stworzyłaby rzecz nową. Wielkie możliwości pod tym względem posiada układ seryjny, który pozwala na odpowiednie rozplanowanie procesu energetycznego w całości przebiegu cyklu. Określenie „proces energetyczny" należy pojmować w znaczeniu dosłownym przy uwzględnieniu możliwości stworzonych przez układ seryjny, tzn., że w toku następstwa poszczególnych preludiów dokonuje się stały przebieg energetyczny uwarunkowany wzajemną zależnością ustępów.

S e r i a p i e r w s z a, obejmująca w zasadzie 6 preludiów, jest miejscem n a r a s t a n i a e n e r g e t y k i f o r m y. Narastanie to odbywa się w sposób wahadłowy, przy czym każde wychylenie wahadła i jego powrót obejmuje po dwa preludia. A więc: C-dur — a-moll, G-dur — e-moll, D-dur — h-moll. Ta struktura wahadłowa nie jest przypadkowa. Biorą tam udział niemal wszystkie elementy. Na gruncie elementu harmonicznego przejawia się to w zestawieniu tonacji odpowiednich, a więc przez wykorzystanie tej zależności harmonicznej, która gwarantuje wielką wewnętrzną spoistość członów dwuustępowych. Drugim czynnikiem bardzo charakterystycznym i wykorzystanym przez Chopina niewątpliwie świadomie, jest element agogiczny. Każda para preludiów składa się bowiem z preludium w tempie szybkim i powolnym:

Agitato — Lento
Vivace — Largo
Molto allegro — Lento assai.

Dalsza zależność widoczna jest w elemencie melodycznym, mianowicie w przeciwstawieniu preludiom figuracyjnym preludiów o melodyce kantylenowej. Jak wiadomo, Preludia C-dur, G-dur, D-dur należą do typu preludiów figuracyjnych, podczas gdy w Preludiach a-moll, e-moll i h-moll czynnikiem tektonicznym staje się melodyka kantylenowa, aczkolwiek w różny sposób traktowana.

Powyższe uwagi, chociaż wskazują na niewątpliwą regularność w budowie serii, nie są jeszcze wystarczające. Problem formy traktowaliśmy dotychczas ogólnie, nie wchodząc w założenia struktury poszczególnych ustępów. W ten sposób nasze teoretyczne ujęcie, dotyczące spoistości, równowagi, energetycznego nasycenia i pojemności formy seryjnej nie zostały jeszcze w dostateczny sposób potraktowane. Jeśli chodzi o zagadnienie spoistości, to sprawa ta wymaga rozpatrzenia zarówno poszczególnych dwuustępowych członów serii jak i jej całości. Musimy tu zatem uwzględnić pewną dwutorowość, bowiem czynniki, przyczyniające się do spoistości przebiegu pierwszej serii, uwarunkowane są zarówno jej całością jak i przebiegiem cząstkowym. Pierwsze dwa preludia, tworzące ruch wahadłowy, opierają się na przeciwstawieniu. Nasuwa się tu więc pytanie, czy przeciwstawienie to wynika z wewnętrznej konieczności członu dwuustępowego, tzn. czy preludium pierwsze zostało już do tego stopnia energetycznie nasycone, że wymagało kompletnego odwrócenia się od pierwotnego ujęcia. Nie ulega wątpliwości, że w Preludium C-dur dokonał się pewien kompletny proces energetyczny, co zostało podkreślone w trzeciej jego fazie, gdzie początkowy motyw dwutonowy został uproszczony względnie zniwelowany do jednego dźwięku, w rezultacie czego forma ta w końcowych swych taktach rozpływa się już w stałym podkreślaniu toniki z wychyleniem dolnodominantowym. Ale szczegół ten nie jest jeszcze przekonywającym dowodem wyczerpania się poprzednio działających energii. Przecież równie dobrze mógł Chopin podjąć jeszcze raz czynności rozwojowe, a nawet wykorzystać je w preludium następnym. Dla Chopina jednak praca kompozytorska nie sprowadzała się wyłącznie do zagadnienia czystej formy. Forma jest u niego przede wszystkim ś r o d k i e m w y r a z u, a to ma decydujący wpływ na budowę dzieła i zastosowanie odpowiednich środków. Wprawdzie założenia cyklu 24 Preludiów były czysto muzyczne, ale Chopin starał się wykorzystać możliwości wyrazowe tkwiące w tych założeniach. Stąd przeciwstawianie dwóch trybów, pozostających do siebie w stosunku paralelnym, nasunęło mu d w i e t r e ś c i w y r a z o w e, dwie różne wartości emocjonalne. I stąd po energicznym, żywym, pełnym życia preludium figuracyjnym nastąpiło preludium o charakterze odmiennym, będące wyrazem jakiejś wewnętrznej zadumy, a nawet wewnętrznego załamania się, psychicznego rozdarcia. Te dwa różne stany emocjonalne musiały przecież znaleźć odpowiedni oddźwięk w sza-

cie dźwiękowej, w strukturze formalnej, w doborze środków. Musiał tam kompozytor wykopać przepaść pomiędzy tymi dwoma ustępami podstawowego członu serii pierwszej. Taką przepaścią jest właśnie początek Preludium drugiego. Tonacja e-moll może być interpretowana w dwojaki sposób: albo jako wychylenie w stronę paraleli dominanty górnej, albo jako podkreślenie trójdźwięku prowadzącego toniki. Oznaczenie symboliczne ma w tym wypadku dla nas wagę niemal drugorzędną. Zarówno pierwsza jak i druga koncepcja reprezentuje środek funkcyjny, będący na gruncie harmoniki funkcyjnej wyrazem dość dalekiego odniesienia w stosunku do prostych relacji. Jest ono przede wszystkim wyrazem osłabienia siły funkcyjnej, co przełożone na język energetyki muzycznej oznacza spadek napięć, a wyrazowo staje się jakby świadectwem jakiegoś beznadziejnego zagubienia.

To wkraczanie w zagadnienie wyrazu nie ma nic wspólnego z kretzschmerowską hermeneutyką, ale jest drogą prowadzącą do zrozumienia tych poczynań konstrukcyjnych, o których już była mowa w toku poprzednich naszych rozpatrywań. W Preludium a-moll szuka Chopin nowej drogi, drogi do samego siebie, która pozwoliłaby mu wyjść z kręgu depresji psychicznej. Dlatego też forma ta s t a j e s i ę w dosłownym znaczeniu tego słowa. Od pierwotnej dominanty górnej, poprzez nawarstwienia i komplikacje harmoniczne w postaci skojarzeń parafunkcyjnych, szuka Chopin tonacji a-moll jako ostatecznego celu. Ta chwiejność tonacyjna jest wyrazem przeciwstawienia się jedności tonacyjnej Preludium C-dur. Znajdujemy tam wytłumaczenie, że system funkcyjny — to nie tylko porządek oparty na wyznacznikach tonacyjnych, ale szeroko rozgałęziona budowa, wykazująca wielkie możliwości wyrazowe.

Bezpośrednie przejście z akordu c+e+g, kończącego Preludium C-dur, na akord e+g+h, rozpoczynający Preludium a-moll, zaważyło na pewnych szczegółach harmonicznych i tym samym wyrazowych tego utworu, czego w toku naszych rozpatrywań nie mogliśmy wyjaśnić. Chodzi tu o sposób nawarstwienia, czyli o przejście z warstwy pierwszej, kończącej się akordem g+h+d, na początek warstwy drugiej z jej akordem h+d+fis. W toku rozważań nad harmoniką Preludium a-moll trudno było wyjaśnić dlaczego właśnie taki a nie inny stosunek zastosował Chopin pomiędzy warstwami. Obecnie, gdy badamy już relacje pomiędzy poszczególnymi preludiami, stosunek ten staje się jasny. Jest on przecież tylko prze-

niesieniem tego odniesienia, jakie powstaje pomiędzy zakończeniem Preludium C-dur a początkiem Preludium a-moll.

Mamy tu znowu jeszcze jeden charakterystyczny szczegół, świadczący o wzajemnej zależności pomiędzy preludiami, zależności, która nie ogranicza się do cech zewnętrznych, ale wkracza w głąb właściwości energetycznych tych ustępów cyklu. Tak więc poprzez wyraz, który podyktował Chopinowi dobór odpowiednich środków, wkraczamy w szczegóły ich wewnętrznej budowy, uwarunkowanej już założeniami cyklicznego kształtowania. Dobór środków w obydwóch pierwszych Preludiach nie jest taki, żeby mógł świadczyć o równowadze formy. Przeciwstawienie, jakie ma tam miejsce, jest zbyt duże, żeby nie mogło wywołać pewnego zaburzenia formalnego. Przeciwieństwa, jakie się tam zarysowały, nie mogą znaleźć rozwiązania w samym Preludium a-moll. I to właśnie jest rzeczą najważniejszą, bowiem przeciwieństwa stają się siłą napędową rozwoju. Powstały konflikt czeka obecnie na zażegnanie.

Przez stworzenie możliwości powstania konfliktu zadokumentował Chopin, że na Preludium a-moll nie może skończyć się przebieg dzieła, lecz że tworzy ono dopiero początek stawania się formy, jest jej zalążkiem zarówno w stosunku do serii pierwszej jak i do całości cyklu. Rozprężenie przebiegu, przejawiające się w Preludium a-moll, jego ponury wyraz, jego koncepcja narastania formy w toku szukania punktu tonikalnego — wszystko to wymaga dalszej ciągłości, dopowiedzenia rzeczy do końca. Toteż następna para Preludiów G-dur i e-moll jest jakby odpowiedzią na pytanie postawione w dwóch pierwszych Preludiach. W Preludium G-dur znów jesteśmy świadkami siły koordynacyjnej. Przeciwstawia się ono Preludium a-moll, posiadając jasny i pogodny wyraz oraz stając się wykładnikiem odprężenia. Nie ma tam jakiejś zawiłej problematyki harmonicznej, a koncepcja formy, mimo potrącania o efekty impresjonistyczne, nie nastręcza dla słuchacza wielkich trudności. Preludium to jest rzeczywiście wytchnieniem. Ulatuje ono szybko w przestrzeń, by przygotować drugi człon dwuustępowej konstrukcji: Preludium e-moll. Działa tu już siła tektoniczna i wyrazowa pierwszego wahadłowego wychylenia struktury dwuustępowej. Dlatego z powrotem zaczyna się komplikacja i przeciwstawienie wyrazu. Wprawdzie nie ma tam wewnętrznego rozdarcia, ani żmudnego poszukiwania formy, ale zato poszukiwanie to jest inne. Oto proste wychylenie sekundowe, powtarzające się kilkakrotnie i przenoszone następnie na różne

kondygnacje wysokości, staje się przykładem, jak można z tych prostych elementów stworzyć przebieg formalny o określonym obliczu wyrazowym, jak można te najprostsze struktury motywiczne nasycać ciągle nową treścią harmoniczną, która staje się wykładnikiem rozwoju formy. I w tym wypadku narasta forma. Jest ona jednak już bardziej okrzepła, ciągła, bez jakiegokolwiek hamowania. W tym wypadku poznajemy, że przebieg formalny serii, aczkolwiek opiera się na tych samych założeniach co pierwsze jej ogniwo dwuczłonowe, to jednak biorą tam górę elementy koordynacyjne. Forma staje się już jakby tworem o wyższej organizacji. To narastanie nie musi oznaczać i nie oznacza, jakoby Preludium e-moll było pod względem muzycznym i estetycznym tworem bardziej doskonałym niż Preludium a-moll. Ważne jest tu narastanie sił, które wychodzi tym bardziej na jaw, gdy sobie przypomnimy, że jeszcze w Preludium a-moll można było zauważyć przejawy dekompozycji. W Preludium e-moll natomiast siły nie rozpylają się, lecz dążą w jednym kierunku, zaczynają już wszechogarniać przebieg. Wystarczy wspomnieć, że w końcowej fazie Preludium e-moll następuje jakby zgęszczenie przebiegu, co znajduje swój wyraz w zakończeniu właściwego stawania się formy na akordzie o właściwościach czysto brzmieniowych, gdzie nasycenie brzmieniowe sekundy wielkiej otrzymuje znaczenie odprężeniowe i jest ujściem nagromadzonych energii.

W drugim ogniwie serii pierwszej wykorzystuje więc Chopin dalsze możliwości dwuczłonowego kształtowania. I trzecie ogniwo jest potwierdzeniem tego zapatrywania. Preludium D-dur rozwija dalej formę figuracyjno-ewolucyjną opartą na dwutonowym motywie. Tym razem jednak stwierdziliśmy już różnorodność motywiczną w ramach krótkiego utworu figuracyjnego, która nie prowadzi do rozluźnienia formy, ale jest wyrazem daleko posuniętej jedności przebiegu. W tym miejscu nie potrzebujemy już powtarzać poprzednich naszych dociekań w tym względzie. Dlatego wystarczy zwrócić uwagę na inny szczegół związany bezpośrednio ze strukturą serii. Chyba nie można uważać za prosty przypadek, że właśnie pierwsze preludium ostatniego ogniwa serii pierwszej wykazuje koordynację różnego materiału motywicznego. Koordynacja ta, gdy weźmie się pod uwagę dwuczłonowość pierwszego ogniwa i w ogóle założenia kształtowania formalnego i wyrazowego, opartego na przeciwstawieniu, jest odbiciem syntetycznym podstawo-

wych założeń, odbiciem w formie figuracyjno-ewolucyjnej jako w pierwotnej strukturze preludium w ogóle. I to jest właśnie najgłębszy sens pierwszej serii cyklu. Jest to najdalsze wniknięcie w założenia formalne cyklu swobodnego, a mimo to ujętego w taki sposób, że poszczególne ustępy jego związane są żelazną logiką.

Na podstawie omówienia dwóch początkowych ogniw serii można już odgadnąć, jakie jest ogniwo trzecie, tzn. jaki jest wzajemny stosunek poszczególnych jego członów. Czyż melodyka kantylenowa Preludium h-moll, rozwijająca coraz to szersze łuki melodyczne przy współdziałaniu czynnika ewolucyjnego, nie jest tylko dalszą konsekwencją początkowych założeń? Czy występujący w drugiej części Preludium kontrast melodyczny nie jest odbiciem kontrastu występującego w ogniwie pierwszym? Szczegóły te wymagają jeszcze uzupełnienia. W trzecim ogniwie omawianej serii w jej ogólnych założeniach, znajdujemy dopiero odpowiedź, dlaczego w taki a nie inny sposób nastąpiła modyfikacja formy okresowej. Modyfikacja ta była koniecznością. Prosta forma okresowa nie spełniłaby w tym wypadku swego zadania, nie mogłaby być realnym przejawem potęgujących się sił konstrukcyjnych, koordynacyjnych. Potrzebne tu było rozplanowanie na szerszych płaszczyznach przeciwieństw energetycznych występujących w formie okresowej. Ale jeszcze jeden szczegół można wytłumaczyć na podstawie budowy seryjnej. Ostinato, chociaż dość nieregularne, występujące w Preludium h-moll, znajduje właśnie uzasadnienie w końcowym ogniwie serii jako jej zaokrąglenie, przypieczętowanie, jako najwłaściwsze nasycenie formy tą specyficzną energią, która potrzebna jest dla końcowych przebiegów. Naturalnie przebieg ten nie jest końcowym współczynnikiem całości dzieła, ograniczając się tylko do jednej jego serii. To tłumaczy właśnie nieregularność i swobodę ostinata. Ostinato prawdziwe, normalne, nie byłoby tu na miejscu, ponieważ utwór jeszcze się nie kończy. Wzbiera on dopiero na sile, zaczyna wzrastać. Wzrasta powoli, ale konsekwentnie.

Pierwsza seria cyklu 24 Preludiów nie jest niczym innym, jak tylko narastaniem formy, które odbywa się w sposób odmienny niż we właściwej formie cyklicznej. Ten początkowy przebieg seryjnego cyklu przygotowuje dopiero bardziej rozbudowane i zbliżone do znanych układów cyklicznych serie. Mimo to już ruch wahadłowy następstw poszczególnych ogniw serii pierwszej stworzył

dostateczną ilość napięć i powikłań formalnych, tak że okazała się potrzeba wprowadzenia odprężenia, wytchnienia. Rolę tę spełnia krótkie i bodajże najprostsze preludium cyklu, mianowicie Preludium A-dur. Już w znanych formach cyklicznych, jak w suicie, a zwłaszcza w sonacie, częstym zjawiskiem są ustępy ujęte nieco lżej, których zadaniem jest danie możności w y t c h n i e n i a. W suicie barokowej ustępami takimi są np. gawoty, menuety lub inne ustępy, w sonacie zaś menuet lub scherzo. Toteż Preludium A-dur nie jest w tym wypadku zjawiskiem wyjątkowym, ale reprezentuje identyczną czynność w przebiegu formy ze wspomnianymi lżej ujętymi ustępami w suicie czy sonacie. W związku z tym należy podkreślić, że właściwości wyrazowe i energetyczne, jakie przynosi ze sobą Preludium A-dur, wystąpiły właśnie w miejscu najbardziej właściwym, tzn. pomiędzy seriami. A było to konieczne z tego powodu, że d r u g a s e r i a, obejmująca Preludia fis-moll, E-dur, cis-moll, H-dur i gis-moll, wykazuje już o wiele wyższy stopień nasycenia energetycznego, komplikacji technicznych i napięć. W serii tej zmienia się pierwotnie następstwo poszczególnych preludiów.

Podczas gdy w serii pierwszej ruch wahadłowy przebiegu opierał się siłą rzeczy na dwuczłonowych ogniwach, w których pierwszy człon, utrzymany w tonacji durowej, wykazywał strukturę figuracyjną i tempo szybkie, zaś człon drugi w odpowiedniej tonacji mollowej posiadał tempo wolne i był tworem niefiguracyjnym, to obecnie sytuacja ulega zmianie. Wszystkie preludia serii drugiej w tonacjach mollowych posiadają tempo szybkie i są formami figuracyjnymi. Z Preludiów durowych zaś Preludium E-dur wykazuje zastosowanie tempa wolnego i melodyki w zasadzie kantylenowej, aczkolwiek nie pokrywającej się z prostą strukturą okresową. Gdy zestawimy tempa poszczególnych preludiów serii drugiej:

Molto agitato
Largo
Molto allegro — vivace
Presto,

nie trudno będzie zauważyć, że seria ta jest odbiciem u k ł a d u s o n a t o w e g o. Preludium pierwsze spełnia tam rolę pierwszego ustępu sonaty w tempie szybkim, drugie jest namiastką ustępu po-

wolnego. Dwa krótkie Preludia cis-moll i H-dur występują wzamian scherza czy menueta, w końcu ostatnie Preludium jest rodzajem finału.

W odróżnieniu od serii pierwszej w serii drugiej występują już preludia szerzej rozbudowane. Odnosi się to do skrajnych preludiów serii, a więc do Preludiów fis-moll i gis-moll. Szczegół ten dowodzi, że seria druga jest rzeczywiście odbiciem cyklu sonatowego. Obecnie chodziło by jeszcze o sprawdzenie strony energetycznej poszczególnych preludiów. Preludium pierwsze jest wyrazem narastania napięć, co podkreślają w wymowny sposób progresje i nawarstwienia, będące wykładnikami rozbudowanej harmoniki funkcyjnej. Wprawdzie ostatnia faza Preludium fis-moll posiada wybitne cechy odprężeniowe, ale właściwości te należy uważać za przejawy lokalne formy samego preludium, nie mające wpływu na architekturę formy tak dalece, żeby Preludium to mogło być wyrazem ostatecznego zażegnania konfliktu. Chcąc jednak dokładnie uchwycić przejawy energetyczne seryj, ich integracyjne działanie, wystarczy porównać ze sobą Preludia skrajne — fis-moll i gis-moll. W końcowych fazach Preludium gis-moll spostrzegamy o wiele silniejsze rozluźnienie napięć niż w Preludium fis-moll. Rozwój tych faz dokonuje się w odwrotnym kierunku niż faz początkowych. Figuracja schodzi tam do rzędu czystej formułki o wybitnym działaniu zakończeniowym, niejednokrotnie powtarzając proste następstwo harmoniczne D^{+} ^{0}T. Ten, zdawało by się, drobny szczegół świadczy wymownie, że seria znajduje się w stadium końcowym swego przebiegu.

Na szczególną uwagę zasługują ponadto preludia środkowe serii. Preludium E-dur spełnia rolę przeciwstawienia. Nasycenie energetyczne Preludium fis-moll wymagało przewekslowania drogi przebiegu w innym kierunku. Rzecz jasna — zmiana ta nie odbywa się zupełnie swobodnie, niezależnie od serii pierwszej. Jak wiadomo, zjawisko przeciwstawienia było podstawą struktury ogniw serii początkowej. I obecnie zasada ta została utrzymana w najogólniejszym zarysie. W szczegółach jednak wystąpiły dość znaczne zmiany, pomijając nawet wspomnianą różnicę w ustosunkowaniu się strukturalnym preludiów różniących się trybem. Podczas gdy w serii pierwszej preludium w tempie wolnym wykazywało większą dozę napięć niż preludium szybkie, to obecnie obydwa preludia nacechowane są wzrastaniem napięć w jednakowej

mierze, tzn., że obydwa współczynniki serii wykazują znaczne nasycenie energetyczne. Ze względu jednak na różnice agogiczne, rytmiczne i melodyczne nasycenie preludium powolnego posiada odmienne cechy. W tym wypadku tworzy się dwutorowość przebiegów energetycznych. Po prostu forma serii drugiej zostaje energetycznie nasycona z dwóch różnych źródeł reprezentowanych przez dwa kolejno po sobie następujące preludia. Rzecz znamienna, że w końcowej fazie Preludium E-dur nie ma architektonicznego odprężenia. Liczne odniesienia wyższego rzędu, kończące się nieoczekiwanie prostym zwrotem kadencyjnym, sprawiają, że zwrot ten jest energetycznie za słaby, żeby mógł spowodować rzeczywiste odprężenie. Szczegółu tego nie należy uważać za przypadek. Tkwi on głęboko w architektonice serii drugiej, warunkując spoistość przebiegu i uzasadniając zarazem następstwo dalszych dwóch Preludiów cis-moll i H-dur. Spiętrzone w Preludium E-dur siły znajdują ujście dopiero w tych preludiach ujętych strukturalnie o wiele prościej niż preludia serii poprzedniej. Poza tym podwójne źródło nasycenia energetycznego stało się przyczyną dwupłaszczyznowego odprężenia, reprezentowanego przez Preludia fis-moll i H-dur. Ta zadziwiająca konsekwencja świadczy znowu, że struktura i wyraz serii drugiej nie są zjawiskiem przypadkowym, ale zostały dobrze przemyślane przez kompozytora. Nawet w wypadku, gdybyśmy szczegół ten przypisali jedynie tylko intuicji artystycznej Chopina, to i wówczas musimy z całą ścisłością podnieść nadzwyczajną logikę budowy.

O serii trzeciej była już częściowo mowa. Tworzyła ona punkt wyjściowy dla naszych rozpatrywań nad cyklem 24 Preludiów Chopina. Stwierdzenie to wprowadza nas od razu w sedno zagadnienia, tzn., że w tym wypadku nie wystarczy zwrócić uwagę tylko na strukturę samej serii, ale należy przede wszystkim określić stanowisko trzeciej serii z punktu widzenia całości cyklu. Jest to usprawiedliwione centralnym znaczeniem tej serii i jej stosunkiem do serii poprzednich i do serii następnej, końcowej.

Poszczególne serie cyklu nie są tworami autonomicznymi, lecz współczynnikami większej całości. Dlatego też seria trzecia zjawia się jako przeciwstawienie do serii początkowych, zwłaszcza do serii drugiej, gdzie przeważały przede wszystkim preludia szybkie, figuracyjne. Jak już zaznaczyliśmy, seria pierwsza, o ruchu wahadłowym swych ogniw, była tworem wstępnym jako początkowy proces

stawania się formy. Prowadziła ona do pierwszego wzniesienia się przejawów energetycznych, reprezentowanych przez serię drugą. To wielkie nasycenie energetyczne musiało spowodować reakcję, w rezultacie czego powstało przeciwstawienie, będące wyrazem uspokojenia, reprezentowanego przez preludia o charakterze nokturnowym.

Gdyby chodziło o wewnętrzną strukturę serii trzeciej z jej interpolacjami preludiów szybkich, to w tym wypadku nie należy dopatrywać się zjawisk niespotykanych. Wiemy przecież, że niektóre nokturny Chopina posiadają część środkową o charakterze burzliwym, wykazującym przyspieszenie tempa i spotęgowanie ruchu. Takie ustosunkowanie się współczynników budowy nokturnów znajduje swe odbicie przede wszystkim w trzech pierwszych Preludiach serii trzeciej:

Fis-dur — Lento
es-moll — Allegro
Des-dur — Sostenuto.

Dwa dalsze Preludia

b-moll — Presto con fuoco
As-dur — Allegretto

reprezentują drugie ogniwo serii [62]), które z jednej strony łączy się bezpośrednio z pierwszym ogniwem dzięki stosunkowi paralelnemu tonacji, z drugiej zaś zamyka całość serii szerzej rozbudowanym ustępem o wybitnych właściwościach zakończeniowych. W związku z tym należy przypomnieć sobie końcową część Preludium As-dur opartą w całości na nucie stałej, będącej prymą toniki, oraz na takie następstwa harmoniczne, które zjawiają się przede wszystkim w zakończeniach utworu. Nawet dynamika podkreśla tam zakończeniowy charakter. Część ta, jak stwierdziliśmy, jest oparta na *pp (sotto voce).* Poza tym występuje tam rozluźnienie materiału motywicznego, względnie uproszczenie go do ostatecznych granic. Wszystkie

---

[62]) Gdybyśmy serię trzecią ujęli w ten sposób, że w środku wydzielilibyśmy trzy preludia jako pewną całość, a więc Fis-dur (es-moll — Des-dur — b-moll), As-dur, wówczas otrzymamy układ podobny do większości impromptus Chopina.

te zjawiska są już nam znane. Dlatego nie potrzebujemy ich jeszcze raz wyszczególniać. Niemniej jednak i tym razem dopiero na podstawie analizy cyklu, a zwłaszcza serii trzeciej, możemy wyjaśnić, dlaczego w Preludium As-dur a nie w innym utworze tego rodzaju wystąpił tak szeroko zarysowany przebieg zakończeniowy. W ogóle struktura ostatniej części Preludium As-dur otrzymuje należyte uzasadnienie dopiero po wgłębieniu się w założenia architektoniki całości cyklu i w związku z tym serii trzeciej.

Rola poszczególnych preludiów serii nie tylko sprowadza się do wzajemnego uzupełniania się, ale również do przygotowania dalszych przejawów energetycznych. W toku pracy stwierdziliśmy, że czynnik dynamiczny otrzymuje w Preludium b-moll znaczenie tektoniczne. Jest to szczegół ważny z tego powodu, że ostatnia seria stoi pod znakiem wzmożonej dynamiki. Aby się o tym przekonać, wystarczy wymienić Preludia: f-moll, g-moll i d-moll, które posiadają zasadnicze znaczenie w rozczłonkowaniu ostatniej serii:

f-moll — Molto allegro
Es-dur — Vivace
c-moll — Largo
B-dur — Cantabile
g-moll — Agitato
F-dur — Moderato
d-moll — Allegro appassionato.

Jak wynika z powyższego zestawienia, preludia nacechowane wzmożoną dynamiką reprezentują ramowy układ serii. W ogólnej dyspozycji da się tam wydzielić trzy ogniwa, z których pierwsze tworzą Preludia f-moll i Es-dur, drugie c-moll i B-dur, trzecie g-moll, F-dur i d-moll. Pozornie mogło by się wydawać, że układ ten zrywa z pierwotnym ujęciem architektonicznym serii. Niewątpliwie jest to układ odmienny od serii poprzednich, jednakże nie jest on tworem niezależnym od nich. By ułatwić zrozumienie tego zjawiska, muszę jeszcze raz wspomnieć, że każda nowa seria wynika z możliwości stworzonych przez serie poprzednie. Ujęcie całości serii w postaci trzech ogniw posiada niewątpliwie łączność z serią drugą, która wzięła swój początek od cyklu sonatowego. I w tym wypadku możemy zauważyć preludia, będące namiastką początkowego allegra, ustępu powolnego i wreszcie finału. Różnica pomiędzy serią drugą a czwartą polega na wyeliminowaniu preludiów szyb-

kich, użytych w celu wytchnienia. Rozbudowaniu natomiast uległy wszystkie inne ogniwa.

Ogniwo pierwsze składające się z dwóch preludiów, jest obecnie przebiegiem dwufazowym. W układzie tym preludium, będące wykładnikiem fazy drugiej, zjawia się jako przeciwstawienie do preludium pierwszego. Przeciwstawienie to, aczkolwiek może być interpretowane jako przeniesienie pierwotnej koncepcji struktury ogniw serii pierwszej na teren dwóch szybkich preludiów, wymaga również rozpatrzenia ze stanowiska architektoniki cyklu.

Żeby od razu wejść w sedno zagadnienia, należy postawić zasadnicze pytanie: dlaczego ostatnia seria cyklu otrzymuje charakter dynamiczny, dlaczego jeszcze raz występuje tam wzniesienie energetyczne przejawiające się w jego wzmożonym nasyceniu? Powtórne spotęgowanie dynamiczne należy uważać za ponowną mobilizację sił architektonicznych, mobilizację bezwzględnie konieczną z uwagi na serię trzecią. Seria ta, na której charakterze zaważyły preludia nokturnowe, była wyrazem odprężenia, niekiedy nawet bardzo znacznego, gdzie urywał się w niektórych preludiach wątek architektoniczny (oczywiście w stosunku do całości cyklu) i gdzie zużywały się do tego stopnia nagromadzone siły w seriach pierwszej i drugiej, że na terenie serii trzeciej musiał Chopin uciec się do czynnika dynamicznego (Preludium b-moll), żeby podtrzymać siły życiowe jej przebiegu. Powyższe spostrzeżenie tłumaczy chyba jasno, dlaczego w serii czwartej rozpoczyna się wspomniana mobilizacja sił. Chopin chciał zamknąć cykl w sposób stanowczy, a ponadto zależało mu na ujęciu go w silne ramy. Stąd wypływa architektoniczne współdziałanie pomiędzy serią drugą i ostatnią. Nie ma w tym żadnej sprzeczności, bowiem seria trzecia tworzy element centralny cyklu, zaś seria druga nie występuje jako twór niezależny, lecz została przygotowana przez wahadłowy przebieg serii pierwszej.

I ostatnie szczegóły nie wyczerpują jeszcze dostatecznie wszystkich zjawisk występujących w serii końcowej. Do rozpatrzenia pozostało nowe ujęcie ogniw cyklu w związku ze znaczeniem elementu dynamicznego. Otóż przeciwstawienia występującego w ogniwie pierwszym nie można wytłumaczyć wyłącznie tylko na podstawie analogii, ponieważ do powstania tego zjawiska przyczyniło się przede wszystkim spotęgowanie dynamiki w Preludium f-moll. Przecież w toku pracy stwierdziliśmy, że dyna-

mika staje się tam elementem tektonicznym, czynnikiem formotwórczym, co nie mogło pozostać bez wpływu na kształtowanie się pierwszego ogniwa serii. Co więcej — element ten stał się przyczyną powstania tego ogniwa. Spotęgowana do najwyższych granic dynamika *(fff)* musiała w końcu przełamać tamę, jaką tworzyło ujęcie formalne Preludium f-moll. Siły te musiały znaleźć ujście. I znalazły. Uchodzą więc lekko i szybko w Preludium As-dur. Jego figuracja, opanowująca partie obydwóch rąk, niweluje pierwotną dynamikę, zmieniając ją w perlisty pochód dźwięków, który unicestwia początkowe nastawienie kompozytora. Dlatego też przebieg energetyczny, występujący w pierwszym ogniwie serii czwartej, tworzy jednolitą całość. Preludium f-moll — to wyraz spotęgowanego napięcia, Preludium Es-dur zaś jest procesem odprężenia. Nie trzeba jednak upraszczać procesów energetycznych, występujących na tak szerokich płaszczyznach, jakimi operuje seryjna budowa cykliczna. W zakresie architektoniki nie tyle ważna jest konkretna baza odniesieniowa, ile sam efekt przejawów energetycznych, reprezentowanych przez poszczególne składniki cyklu. Innymi słowy nie przeszkadza tu fakt, że obydwa Preludia pierwszego ogniwa reprezentują dwie odmienne tonacje. W kształtowaniu cyklicznym czynnikiem decydującym jest to, co z energetycznego punktu widzenia obydwa Preludia reprezentują.

Również w drugim ogniwie serii końcowej niemałą rolę odgrywa dynamika. Można się o tym przekonać już w krótkim Preludium c-moll, gdzie przebieg przechodzi od *ff* do *pp*. Z uwagi na prostą budowę tego utworu odnajdujemy tam nawet momenty wytchnienia, uwydatniające się w porównaniu ze strukturą preludiów poprzednich. Ale zjawiskiem o wiele ważniejszym jest tam nieco odmienne rozplanowanie działania czynnika dynamicznego. Bowiem już na gruncie Preludium c-moll następuje w pewnym miejscu niemal całkowite przezwyciężenie spotęgowania siły. Szczegół ten zadecydował właśnie o dwuczłonowości ogniwa, powodując takie ujęcie formalne i wyrazowe Preludium B-dur, że zwolna zaczyna się tam narastanie dynamiki, początkowo wewnętrznej, przy pomocy odpowiednich środków harmonicznych, zwłaszcza wtórnych zjawisk harmonicznych, których emancypacja doprowadziła w trzeciej części formy do spotęgowania efektywnej siły brzmienia. Końcowe osłabienie elementu dynamicznego w Preludium B-dur daje w rezultacie zaokrąglenie przebiegu drugiego ogniwa i tworzy pomost do ogniwa

trzeciego. W tym ostatnim ogniwie dochodzi do szczytu element dynamiczny. Natężenie jego jest tak duże, że Chopin uważał za stosowne wprowadzić rodzaj intermezza-epizodu, będącego tworem różniącym się w zasadniczy sposób od skrajnych członów ogniwa. Rola Preludium F-dur, wykazującego właściwości impresjonistyczne, jest podobna do roli Preludium es-moll lub b-moll w serii trzeciej, aczkolwiek powstałe przeciwstawienie jest tym razem diametralnie inne. Szczegółem ważnym ze stanowiska architektoniki staje się przede wszystkim sam fakt przeciwstawienia, a nie jego jakość, która wynikła z ogólnego założenia architektonicznego serii, gdzie podstawowym czynnikiem formotwórczym jest element dynamiczny. Dlatego też efekt przeciwstawienia musiał być wywołany chwilowym odwróceniem się od dynamizmu, co reprezentują Preludia Es-dur i F-dur.

*

* *

W naszej analizie cyklu 24 Preludiów Chopina wyszliśmy od wykazania wspólności substancjalnej, celem uzasadnienia podejrzenia co do jego organiczności. Wspólność substancjalna nie była dla nas środkiem służącym do udowodnienia spoistości struktury. Poza uzasadnieniem wspomnianych podejrzeń wspólność substancjalna ma dla nas znaczenie jedynie sprawdzianu dyscypliny technicznej. Natomiast dowód egzystencji seryjnej formy cyklicznej oparliśmy wyłącznie na przejawach energetycznych dzieła i w tym wypadku, zdaje się, doszliśmy do zadowalających wyników. Dowody nasze uzupełniają dość szczegółowe rozpatrywania poszczególnych współczynników formy preludiów Chopina.

Spostrzeżenia nasze rzucają przede wszystkim nowe światło na problem formy u Chopina w ogóle. Ogólnie przyjął się pogląd w literaturze chopinologicznej, zwłaszcza obcej, i to nawet pokutujący do dnia dzisiejszego, że Chopin nie wdawał się w zagadnienia formalne, że nie interesowały go zawiłe problemy formy, słowem, że nie szukał nowych jej rozwiązań. Zarówno rozważania nasze na temat poszczególnych współczynników formy preludiów jak i analiza cyklu 24 Preludiów wykazały całkowitą bezpodstawność powyższego poglądu. W naszym świetle ukazuje się Chopin jako wielki mistrz formy, przerastający potęgą swej inwencji nawet najwybitniejszych kompozytorów romantycznych. Przypisywanie Chopinowi niedość głębokiego wnikania w zagadnienia formy wynikało przede wszyst-

kim z prymitywności teoretycznego podejścia badaczy do samego problemu, z ich formalistycznego stanowiska. Zapatrzeni w martwe formuły schematów, nie mogli dostrzec, co kryje się poza tymi schematami. Toteż własną niemoc chcieli przypisać Chopinowi. Dopiero zerwanie z wszelkim schematyzmem pozwoliło przedstawić Chopina we właściwym świetle. Koncepcje formalne Chopina rodziły się w toku poszukiwania wyrazu emocjonalnego dzieła i dlatego nie były celem samym w sobie, lecz tylko środkiem prowadzącym do celu. Toteż opisana powyżej forma seryjna nie była zamierzona przez Chopina. Wyłoniła się ona jako rezultat specyficznego wyrazu cyklu 24 Preludiów. Być może, że Chopin już nawet po napisaniu dzieła nie zdawał sobie sprawy z tego, co stworzył. Niewątpliwie nie wiedział on nic o cyklicznej formie seryjnej, bo nie mógł wiedzieć z tego prostego powodu, że określenie to wprowadziliśmy dopiero po raz pierwszy do literatury muzykologicznej, choć seryjne formy cykliczne istniały już od dawnych czasów. Ale dla nauki nie jest ważne, czy kompozytor posiada pełną świadomość tego, co stworzył. Nauka idzie dalej. Bada już do samego dna dorobek twórczy kompozytora i nie może kierować się jego świadomością. Nas przede wszystkim obchodzi rezultat pracy kompozytora, a nie to, co on o swym dziele sądził. Tym bardziej należy podziwiać cykl 24 Preludiów Chopina, że najprawdopodobniej forma jego nie była przez twórcę zamierzona.

ROZDZIAŁ VII

Geneza Preludiów Chopina

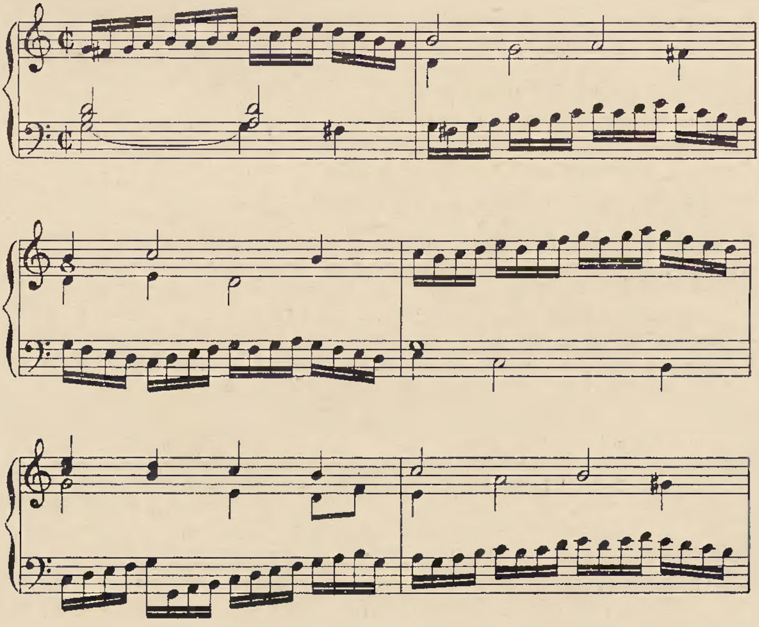
Na zakończenie niniejszej pracy spróbujemy przedstawić, choć w najogólniejszym zarysie, wątki genetyczne prowadzące do powstania preludiów Chopina. Jest to potrzebne dlatego, że w ten sposób będziemy mogli zorientować się, co nowego stworzył Chopin w zakresie tej formy, a co przejął od swoich poprzedników. Historia preludium jest niewątpliwie najdłuższa spomiędzy wszystkich form instrumentalnych. Preludium należy bowiem do tych form, w których najwcześniej objawił się czysto instrumentalny styl muzyki. Za cechy instrumentalizmu uważać należy posługiwanie się figuracją wskazującą na szybki ruch dźwięków linii melodycznej. W najwcześniejszych preludiach podstawą figuracji są pochody gamowe

oraz rozprowadzone progresyjnie zwroty motywiczne. Zjawisko to spotykamy już w najwcześniejszych utworach organowych, mianowicie w tabulaturze Adama Ileborgha z r. 1448. Powtarza się ono również w „Fundamentum organisandi" Conrada Paumanna (1410—1473) oraz w innych wczesnych tabulaturach organowych.[7]

Ważne miejsce w historii preludium zajmuje muzyka wirginalistów angielskich świadcząca, że już przy końcu XVI w. preludium jest formą szeroko rozwiniętą. U Orlanda Gibbonsa posiada ono już cechy preludium barokowego o właściwościach ewolucyjnych formy. Czynnikiem ewolucyjnym jest tam przede wszystkim snucie motywiczne, występujące jako głos kontrapunktujący do cantus firmus. Z powyższego wynika, że podstawą przejawów ewolucyjnych jest nie tylko figuracja oparta na snuciu motywicznym, ale również środki techniki polifonicznej. Wobec nierozwiniętej jeszcze harmoniki funkcyjnej środki te tworzą rekompensatę w działaniu czynnika harmonicznego, tak ważnego dla form ewolucyjno-figuracyjnych.

XCIV PRZYKŁAD

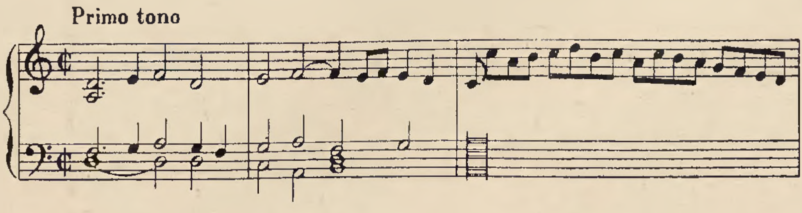
Orlando Gibbons: Preludium t. 1—6
(Parthenia, nr XXI)

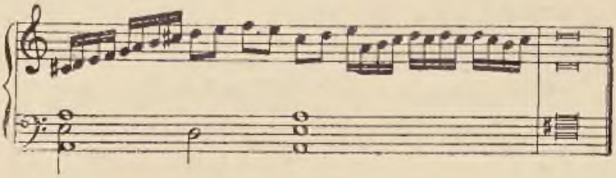


Szeroko rozbudowane preludia angielskich wirginalistów nie oznaczają jednak, by rozwój tej formy poszedł wyłącznie tylko w kierunku powstawania samodzielnych utworów tego rodzaju. Preludia wirginalistów, jak też i poprzedzające je utwory tego rodzaju, prowadzą w swym rozwoju historycznym do form wariacyjnych, mianowicie do przygrywek chorałowych, które, jak wiadomo, rozwinęły sie bujnie w muzyce niemieckiej w. w. XVII i XVIII. Równolegle jednak z tym procesem odbywa się proces inny. Powstają preludia niesamodzielne, będące rodzajem wstępów do innych utworów, zwłaszcza do utworów wokalnych, w późniejszym zaś czasie do form instrumentalnych, np. do fug, a nawet do utworów większych, tzn. suii.

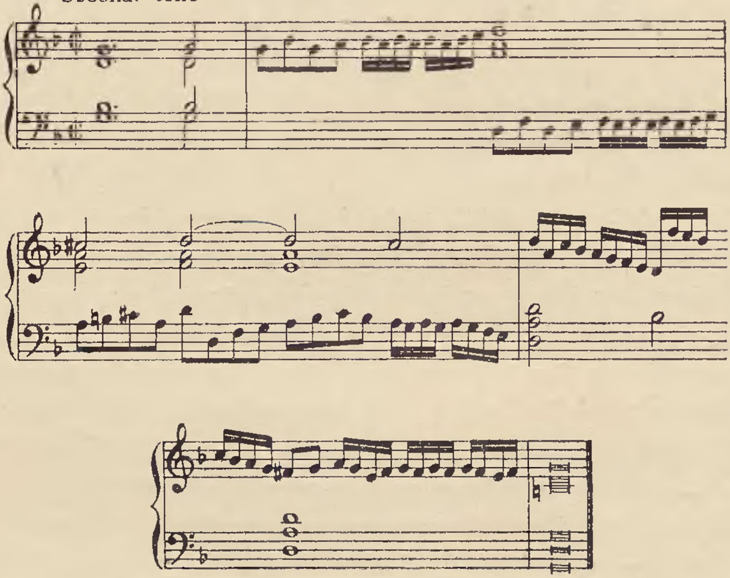
Ze względu na fakt późniejszego szeregowania preludiów w cykle według określonego następstwa tonacji, czego typowym przykładem są właśnie preludia Chopina, doniosłe znaczenie genetyczne posiadają również preludia niesamodzielne. Na pierwszym miejscu należało by tu wymienić „Intonazioni d'organo" Giovanniego Gabrielego. Są to zaledwie kilkutaktowe przygrywki, stworzone na użytek kościelny jako rodzaj wstępów do utworów wokalnych. Ważne w tym wypadku jest jednak to, że te krótkie intonazioni zostały uszeregowane według następstwa tonacji kościelnych — oczywiście już mocno „zmodernizowanych". U Gabrielego mamy więc do czynienia z konsekwentną realizacją następstwa modi według dodekachordonu. Pod względem technicznym utwory te zasadniczo nie przedstawiają żadnych szczególnych problemów. Początek ich stanowią następstwa akordowe, które w toku krótkiego przebiegu przechodzą w figurację. Oto dwa pierwsze „Intonazioni" ze zbioru Giovanniego Gabrielego:

XCV PRZYKŁAD





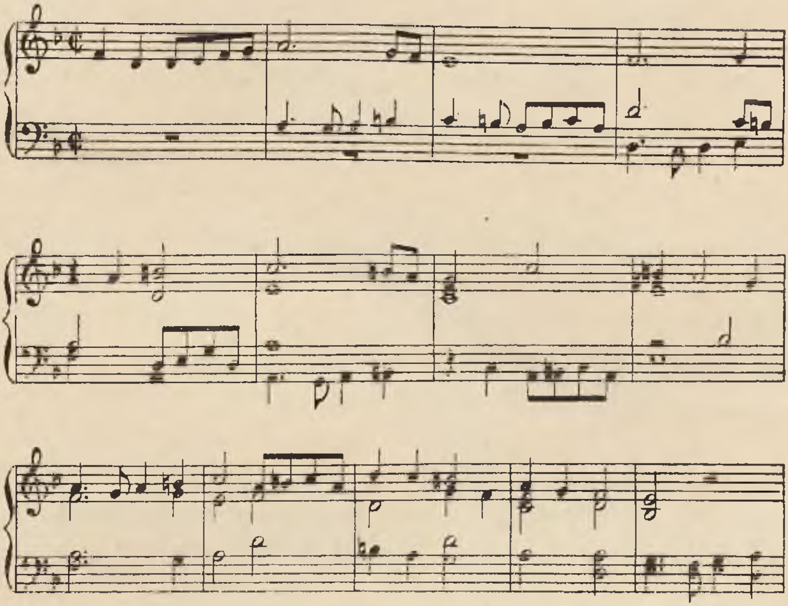
Secondo tono



W ciągu XVII i XVIII w. prawie każdy kompozytor instrumentalny pisał preludia, tak że pod tym względem Bach miał sporo poprzedników. Przeważają oczywiście preludia niesamodzielne, używane przeważnie jako początkowe ustępy do utworów większych — i to nie tylko do fug i suit, ale również do sonat i koncertów. Nawet tabulatury lutniowe, jak np. „Le Trésor d'Orphée“ Antoine Francisque (1600) zawierają preludia. Jest rzeczą niezmiernie interesującą, że preludia we wspomnianej tabulaturze posiadają m e l o d y k ę k a n t y l e n o w ą, wskazującą na bliskość tych utworów z utworami wokalnymi.

XCVI PRZYKŁAD

Preludium z „Le Trésor d'Orphée", t. 1—13



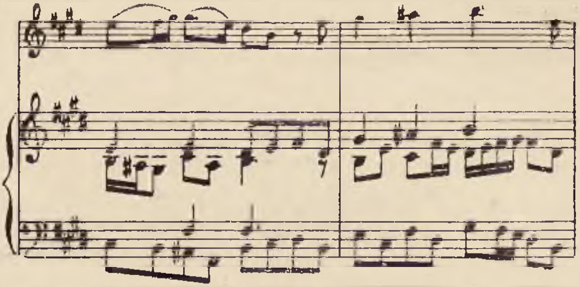
W okresie późniejszym sytuacja zmienia się jednak radykalnie. Toteż w sonatach Arcangelo Corelli'ego nie może być już mowy o styczności wstępnych preludiów z utworami wokalnymi.

XCVII PRZYKŁAD

Arcangelo Corelli: Preludium z Sonaty op. 5 nr 5, t. 1—5



25*



W tym wypadku pierwszy ustęp sonaty triowej po prostu otrzymał nazwę preludium. Niefiguracyjną, aczkolwiek ściśle instrumentalną melodykę posiadają preludia F r a n ç o i s C o u p e r i n a w jego C o n c e r t s R o y a u x.

XCVIII PRZYKŁAD

François Couperin: Preludium z III Koncertu Krol., t. 1—3



Ponieważ koncerty te są właściwie suitami na różną obsadę instrumentalną, przeto wystąpienie tej nazwy w koncercie nie stanowi niczego szczególnego. Zresztą elementy kantylenowe występują również i w preludiach J a n a S e b a s t i a n a B a c h a, o czym świadczy np. jego Preludium es-moll w pierwszej części D a s W o h l t e m p e r i e r t e K l a v i e r lub f-moll w drugiej części tego samego dzieła.

Wskazane powyżej szczegóły pozwalają nam na poznanie wątków genetycznych tkwiących już od zarania w formie preludium i występujących następnie w toku jego rozwoju podczas najbliższych stuleci. Okazuje się, że z jednej strony istniały preludia jako utwory samodzielne, jak np. u wirginalistów, z drugiej zaś będące częściami składowymi innych utworów lub służące jedynie tylko jako przygrywki do utworów wokalnych. Poza tym już bardzo wcześnie występuje szeregowanie preludiów według następstwa tonacji, czego dowodzą „Intonazioni" Gabrielego. Wreszcie w tym samym czasie pojawiają się zarówno preludia figuracyjne jak i niefiguracyjne. W ten sposób zostało stworzone podłoże dla rozwoju tej formy na dalszą metę. Jeżeli chodzi o elementy figuracyjne i kantylenowe (te ostatnie występują oczywiście o wiele rzadziej), to, jak wynika z naszej pracy, stają się one podstawą tektoniczną nawet dla preludiów Chopina. Różnice natomiast bardzo znaczne zachodzą w wewnętrznej strukturze formy, tzn. w sposobie wykorzystania czynników figuracyjnych, kantylenowych, a zwłaszcza harmonicznych. Jak można się przekonać na podstawie rozwoju formy preludiów, chociażby tylko u samego J. S. Bacha, preludium d o s t o s o w u j e s i ę s t a l e d o f o r m p a n u j ą c y c h w d a n y m o k r e s i e r o z w o j o w y m. Dowodem tego są różnice występujące pomiędzy pierwszą a drugą częścią Das Wohltemperierte Klavier. W pierwszej części tego dzieła preludium dwuczęściowe z jasno zaznaczonym rozczłonkowaniem przy pomocy repetycji jest jeszcze wyjątkiem, ograniczając się tylko do jednego utworu, mianowicie do Preludium h-moll. W drugiej zaś części Das Wohltemperierte Klavier preludia dwuczęściowe występują już bardzo często, tworząc znaczną część zbioru. W wypadku tym forma preludium dostosowuje się do formy ustępów takich utworów cyklicznych, jak suita, sonata i koncert. Dostosowanie się preludiów do wspomnianych form nie było rzeczą trudną z uwagi na ich e w o l u c j o n i z m, do czego walnie przyczyniała się panująca wówczas wszechwładnie t e c h n i k a s n u c i a m o t y w i c z n e g o. U Bacha dadzą się w preludiach zauważyć również n a w r o t y p s e u d o-r e p r y z o w e. Podkreślam w tym wypadku ze szczególnym naciskiem określenie „nawrót pseudo-repryzowy",

ponieważ jest to jedynie tylko nawiązanie do początku celem dalszego rozwijania, a nie rzeczywiste repryzowe powtórzenie. Ewolucjonizm, oparty o snucie motywiczne, nie pozwala jeszcze u Bacha na takie nawroty, jakie widzimy w wielu preludiach Chopina. Pozostaje to w związku z podstawowymi różnicami stylistycznymi, jakie dzielą od siebie te dwa różne światy. Snucie motywiczne jest techniką, która nie pozwala na swobodne przejawienie się budowy okresowej. Co więcej — jest ono nawet jej zaprzeczeniem, stoi po prostu na przeciwnym biegunie kształtowania formalnego. Na Chopina zaś wywarła przemożny wpływ budowa okresowa, jako struktura najbardziej typowa dla jego epoki. Stąd więc nie tylko mogliśmy wykazać niezaprzeczalne jej ślady w jego preludiach figuracyjnych, ale również stwierdziliśmy świadome posługiwanie się budową okresową przede wszystkim w preludiach o melodyce kantylenowej, zwłaszcza w preludiach nokturnowych. A gdy dodamy, że jeszcze preludia B e e t h o v e n a nie stosują budowy okresowej i że budowy tej nie wykazują także preludia H u m m l a, to niewątpliwie Chopin dokonał pod tym względem bardzo dużo. W toku niniejszej pracy wykazaliśmy, że Chopin nie przejął mechanicznie formy okresowej, ale starał się uzgodnić ogólne, przekazane przez tradycję założenia formy preludium z możliwościami formowania okresowego. Na tym tle powstało bardzo dużo najrozmaitszych odcieni formy okresowej w preludiach Chopina oraz przejawiły się najrozmaitsze sposoby przenikania się techniki figuracyjnej ze strukturą okresową. I tu właśnie mogliśmy stwierdzić siłę inwencji twórczej Chopina, bowiem w toku 24 Preludiów nie powtórzył on ani razu tego samego ujęcia formalnego. Ta różnorodność jest tym bardziej zastanawiająca, że np. u Bacha i u innych kompozytorów preludiów powtarzają się przeważnie te same schematy formalne.

Do wytłumaczenia pozostaje jeszcze zagadnienie układu p r e l u d i ó w w e d ł u g o k r e ś l o n e g o n a s t ę p s t w a t o n a c j i, czyli według ścisłego porządku harmonicznego. Jak wiemy, już „Intonazioni" Giovanniego Gabrielego wykazywały taki z góry powzięty plan tonacyjny, chociaż oparty teoretycznie na zasadzie modalności, w praktyce zaś krzyżujący się z budzącym się już do życia nowym systemem tonalnym. Ale to nie jest ważne. Ważnym jest jedynie fakt, że koncepcja apriorycznego planu tonacyjnego w szeregowa-

niu cyklu preludiów pojawiła się już bardzo dawno, bo jeszcze w r. 1593. Ściśle określony plan tonacyjny w uszeregowaniu preludiów i fug spotykamy w Das Wohltemperierte Klavier. Plan ten jednak nie wynikał z przesłanek harmonicznych, ale był tylko praktyczną realizacją temperatury. Uszeregowane chromatycznie preludia i fugi nie stanowią pomiędzy sobą realnych związków harmonicznych, będąc pod tym względem tworami zupełnie niezależnymi. Koncepcja powiązania harmonicznego preludiów nurtowała jednak w umysłach kompozytorów, co objawiło się w dwóch P r e l u d i a c h op. 39 Beethovena. Problem zależności tonacyjnej rozwiązuje Beethoven na gruncie jednego utworu, szeregując tonacje według następstwa koła kwintowego.

XCIX PRZYKŁAD

Beethoven: Preludium op 39 nr 1, t. 1—16



Daje to możliwość zaokrąglenia tonacyjnego utworu przez powrót w jego zakończeniu do tonacji zasadniczej. Pod względem fakturalnym Preludia te, jak też jeszcze jedno Preludium Beethovena, tj. f-moll, nie różnią się w sposób zasadniczy od niektórych bachowskich, wykorzystując technikę polifoniczną. W zasadzie są to utwory ewolucyjne.

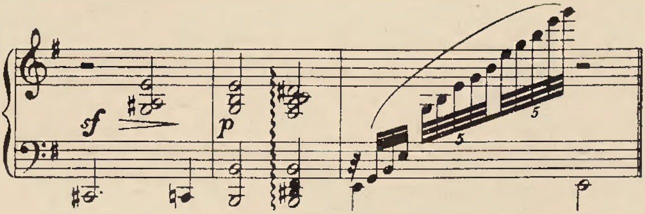
Wykorzystanie wszystkich tonacji durowych w ścisłym porządku harmonicznym otworzyło drogę dla rozwoju cyklu preludiów, który uwzględniałby tego rodzaju zależności pomiędzy poszczególnymi ogniwami cyklu. Zjawisko to spotykamy u J. N. Hummla w jego Préludes dans tous les 24 tons majeurs et mineurs op. 67. Są to krótkie, zaledwie kilkutaktowe utwory, przeważnie figuracyjne, nie dopuszczające do jakiejś szerzej rozwiniętej koncepcji formalnej.

C. PRZYKŁAD

J. N. Hummel: Preludium G-dur i e-moll, op. 67







Pod tym względem preludia Hummla stają się niejako odpowiednikami Intonazioni Giovanniego Gabrielego. Podczas gdy Intonazioni Gabrielego służyły niewątpliwie jako instrumentalne przygrywki do utworów wokalnych, to trudno zdać sobie sprawę z tego, jaki cel miały preludia Hummla. Pod względem materiału melodycznego są one utworami niezależnymi od siebie tak, że nie można tam doszukać się jakiejś wewnętrznej spoistości. Również ich treść muzyczna nie daje żadnych podstaw do przypuszczenia, żeby były one wyrazem jakiejś ciągłości formalnej, jakiegoś planu wewnętrzno-muzycznego. Toteż jedyną spójnią w tym wypadku jest plan harmoniczny, pokrywający się już ściśle z planem 24 Preludiów Chopina. Oczywiście pomiędzy tymi dwoma cyklami, aczkolwiek mają pewne punkty styczne, i to natury zasadniczej, zachodzą ogromne różnice. Hummel przeniósł tylko na układ cykliczny plan harmoniczny rozwiązany przez Beethovena, nie troszcząc się bynajmniej o logikę przebiegu energetyki formy. Chopin natomiast przedstawił nam w swoich preludiach rodzaj formy cyklicznej, który nazwaliśmy seryjną formą cykliczną.

Na marginesie niniejszej pracy należało by jeszcze dodać, że do koncepcji seryjnej formy cyklicznej prowadzą wątki genetyczne z muzyki klawesynowej XVIII w. Mam tu na myśli niektóre O r d r e s F r a n ç o i s C o u p e r i n a. Np. XIII Ordre zawiera 16 ustępów, które jako całość nie mogą tworzyć tej spójni formalnej, jaką widzimy w normalnych ówczesnych suitach. Znaczna ilość ustępów wpływa tam na osłabienie jednolitości formy, podobnie jak to ma miejsce w seryjnej formie cyklicznej. Mimo to Couperin

starał się o podkreślenie przynależności tych ustępów do jednej koncepcji formalnej, co z jednej strony znalazło wyraz w środkach harmonicznych, jak na zachowanie wspólności tonacji oraz w stosowaniu w niektórych ustepach techniki wariacyjnej, z drugiej zaś strony na objęciu cyklu pewnym p r o g r a m e m p o z a m u z y c z n y m, wyrażonym w tytułach poszczególnych ustępów. Ten drugi szczegół najlepiej unaoczni nam zestawienie tytułów ustępów XIII Ordre:

Les Lis naissants

Les Roseaux

L'Engageante

Les Folies françoises ou led Dominos

Les Virginité sous le Domino couleur d'invisible

La Pudeur sous le Domino couleur de Roze

L'Ardeur sous le Domino incarnat

L'Espérance sous le Domino vert

La Fidélite sous le Domino bleu

La Persévérence sous le Domino gris de lin

La Languer sous le Domino violet

La Cownetérie sous les différents Dominos

Les Vieux galans et les Trésorieres suranèes sous les Dominos pourpres et feuilles mortes

Les Coucous bénévoles sous les Dominos jaunes

La Jalousie taciturne sous le Domino gris de Maure

La Frénésie ou le Désespoir sous le Domino noir

L'âme-en-peine.

Wydaje się, że właśnie program był w tym wypadku najważniejszym czynnikiem gwarantującym jednolitość niniejszego dzieła cyklicznego. Dziś trudno nam jest dokładnie wniknąć w szczegóły tego programu, związanego niewątpliwie z kulisami życia dworskiego. Ale sprawa ta nie posiada dla nas zasadniczego znaczenia. Rzecz w tym, że cykl Couperina nie wykazuje jeszcze tak jasno zarysowanego układu seryjnego. jak u Chopina, układu, który by bez uciekania się do czynników pozamuzycznych mógł być świadectwem logicznego przebiegu formalnego i stopniowo rozwijającego się organizmu o specyficznych cechach energetycznych, będących również wykładnikami zróżnicowania cech emocjonalnych dzieła. Chopin zdając sobie sprawę, że tworzywo muzyczne nie może przedstawić tak ściśle przejawów naszego życia. jak dzieło literackie czy sztuki

plastycznej, ograniczył się tylko do podkreślenia właściwości ogólno-wyrazowych dzieła muzycznego. Dzięki temu mógł rozwiązać wielki problem formalny, rozpoczynający się od konfliktu dwóch przeciwstawnych sobie sił, dwóch diametralnie różnych stanów emocjonalnych. Konflikt ten został jednak rozwiązany na płaszczyźnie możliwości muzycznych w ramach układu cyklicznego, opartego na uszeregowaniu ustępów według koła kwintowego. I chociaż ten ścisły plan harmoniczny nie zezwolił mu na zaokrąglenie tonacyjne dzieła, mimo to forma została spełniona, doprowadzona do końca. Nie było tam miejsca na uogólnienie tonacyjne, na sprowadzenie materiału do wspólnego mianownika, jak to się dzieje np. w formie sonatowej lub innych klasycznych i romantycznych formach cyklicznych. Przezwyciężenie konfliktu musiało tam pójść inną drogą, drogą wprawdzie o wiele trudniejszą, niemniej jednak radykalniejszą, bo sięgającą już do tych rejonów twórczych poczynań, gdzie bez znaczenia staje się materiał tematyczny, a nawet czynniki harmoniczne, gdzie panuje wyłącznie już sama tylko energetyka. Energetyka, a zatem i wyraz, przezwyciężyły tam zewnętrzne cechy utworu, przezwyciężyły one nawet podstawowe elementy na korzyść tzw. elementów wtórnych, zwłaszcza dynamiki i agogiki. Konflikt został rozwiązany nie przez kompromis, ale przez jego zniszczenie przy pomocy siły. W toku ostatniej serii dynamika opanowuje sytuację, niszcząc po drodze nawet materiał tematyczny, jak to przekonaliśmy się na podstawie analizy Preludium d-moll. W końcowej fazie tego utworu zostało porwane w strzępy wszystko, co łączyło przebieg z pierwotnym materiałem tematycznym, a siła stała się jedynym wykładnikiem formy.

To ciekawe rozwiązanie problemu formalnego, jakie nam dał Chopin w swoich 24 Preludiach, świadczy wymownie, jak głęboko wnikał on w zagadnienia formy, jak odważnie umiał traktować podstawowe, jakby się zdawało niezachwiane założenia konstrukcyjne, rezygnując nawet z nich, gdy za tym przemawiały względy wyższe, względy natury czysto artystycznej. A łączyły się one u Chopina ściśle z wyrazem emocjonalnym dzieła, na usługach którego pozostawała właśnie forma jako jego realny wykładnik.

SPRAWOZDANIA

Fryderyk Chopin: Dzieła Wszystkie. T. III. Ballady. Red. I. J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczyński. Instytut Fryderyka Chopina — Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa—Kraków 1949, 4⁰, str. 78, 5.

Ponieważ rozdział wstępny komentarza pt. „O charakterze niniejszego wydawnictwa" został w tym tomie III „Dzieł Wszystkich" powtórzony, a jest już omówiony w sprawozdaniu z tomu I [1]), przeto przejdziemy wprost do rozpatrzenia redakcji 4 Ballad Chopina, zamieszczonych w tym tomie.

Ballada g-moll op. 23.

Komentarz do tej Ballady mówi, że uwzględnione zostały przez Redakcję fragmenty autografu, reprodukowane w „La Revue Musicale" z grudnia 1931 r. Rozumieć więc należy, że zamieszczony w tekście komentarza skrót R odnosi się jedynie do tych fragmentów autografu, czyli że innego rękopisu Ballady g-moll nie znamy. Nasuwa się tu konieczność powtórzenia wyrażonej już opinii, że jedną z bardzo pilnych spraw do wykonania, przede wszystkim przez Instytut Fryderyka Chopina, jest publikacja wykazu wszystkich znanych rękopisów Chopina według obecnego stanu wiadomości co do ich istnienia i ulokowania w zbiorach publicznych lub prywatnych. Bez tego nie są możliwe żadne definitywne orzeczenia co do stopnia autentyczności publikowanych chopinowskich tekstów [2])

Oznaczone przez wydawców tempo Largo dla introdukcji Ballady wydaje się trafniejsze od użytego Lento w wydaniu Breitkopfa i Härtla, chociaż komentarz mówi, że zmiana na Lento może jest „ostateczną decyzją Chopina"; praktyka wykonywania tego wstępu ustaliła tu raczej Largo (szeroko!), przez co uwydatnia się silniej kontrast pomiędzy Largo a następującym Moderato, jako tempem głównego tematu utworu, ulegającego stopniowemu przyspieszeniu

---

1) por. sprawozdanie w Kwartalniku Muzycznym, zesz. 26—27, str. 402—409.

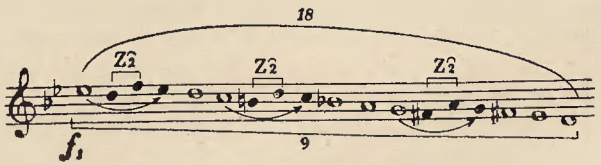
2) Sprawy tej nie załatwia rozdział B. 5, c. „Rękopisy muzyczne, facsimile, nieznane utwory" w cennej pracy Bronisława Edwarda Sydowa „Bibliografia F. F. Chopina", Warszawa 1949, Nakładem Tow. Naukowego Warszawskiego, gdyż rozdział ten zawiera bibliografię artykułów i prac o rękopisach Chopina, nie zaś wykaz rękopisów poszczególnych utworów Chopina.

dopiero w dalszym rozwoju. Tekst ustala w t. 7 s p o r n e es[1] wbrew tekstowi wydań niemieckiego i angielskiego; prócz faktu występowania tego es[1] w rękopisie przemawia jeszcze logika rozwoju głównego motywu Ballady, przedstawiającego motyw chopinowski, udramatyzowany już na samym początku, a podany (jak często u Chopina) prawie in statu nascendi w t. 253, w rozszerzeniu zaś do duodecymy w t. 257.

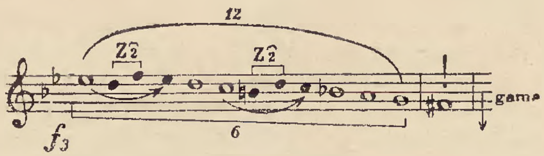
Jednocześnie z tą sprawą muszę wyrazić pewną wątpliwość, czy jest słuszne ustalenie tegoż es (tym razem jako es[2]) w t. 193. Cytowana w komentarzu uwaga Brugnoliego co od pokrewieństwa tego es[2] z zacytowanym przeze mnie powyżej es[2] w t. 257 m o ż e być jeszcze dyskutowana. Mamy tu zupełnie inną sytuację napięć: idziemy po linii wyczerpywania napięcia harmonicznego (tercjowe połączenie dur-moll, t. 189—190); ritenuto, dim. e rall., figuracja akordu g-moll z użyciem jednej tylko nuty przejściowej (a), bez ani jednej zamiennej, stojąca 3-fazowa fala w wiolinie (t. 191—192) — wszystko to wskazuje tu na przewagę czynnika k o l o r y s t y c z n e g o, jako c z y n n i k a r o z w o j u. W opadającej fali przenośnej akordowej t. 193 dźwięk b[2] jest ozdobiony zamiennikiem $Z\widehat{_2}$, dolne d[1] zdobi zamiennik złożony $Z\widehat{_2}$ w $Z\widehat{_2}$. Dla wprowadzenia więc powtórzonego tematu głównego wystarcza ostatnia ósemka t. 193, es[1], łagodniejszym przerzutem opadając na d (w t. 7—8 jest przerzut dwuoktawowy, i to poprzez pauzę!). Tak przedstawia się sprawa ta strukturalnie i wprowadzenie d[2] w nowszych wydaniach nie jest pozbawione pewnej logiki. Z drugiej strony można rozumować, że owo es[2] ma tutaj „smak" zbliżającego się już powrotu głównego tematu i przyznawać słuszność decyzji komentatorów utrwalenia tej właśnie wersji tego tekstu.

Najzupełniej słusznie zostało utrwalone w tekście t. 100, w drugiej jego połowie, jako półnuta c1. Podobieństwo formy melodycznego zwrotu, rozpoczynającego się tym c[1], do formy zwrotu t. 8 i in. analogicznych jest tylko pozorne. W t. 100 mamy kwartsekstowy przewrót akordu a—, w t. 8 zaś opisane d[7] jako D w g-moll z wystąpieniem zamiennej seksty (b[1] do a[1] — akord chopinowski); gis[1]—h[1] w t. 100 to $Z\widehat{_2}$ do a[1]. Wyznacznik toniki trwa więc dalej i umieszczenie d[1] zamiast c[1] w tym takcie jest sprzeczne z harmonicznym sensem całego zwrotu.

Nasuwa mi się jeszcze jedna dyskusyjna uwaga co do f o r m y i p e d a l i z a c j i t. 246—249. Komentarz nie przynosi co do tych taktów żadnych uwag. Stąd wniosek, że ta forma tych taktów została uznana przez komentatorów za autentyczną, a więc nie podlegającą już dyskusji. Rozważmy jednak bliżej zachodzące tu fakty: melodyczną strukturę rulady prawej ręki i jej harmonizację. Rulada ta składa się z dwu części, strukturalnie r ó ż n y c h: pierwsza z nich to 3-fazowa fala przenośna oktawowa, druga — to opadająca harmoniczna gama g-moll. Wzór fazy — to wycinek tejże gamy w zasięgu nony, w dół, zdobiony zamiennikami i powtarzaniem dźwięku zdobionego. Oto jej obraz:



Pierwsza faza przebiega od es¹ druga od es³, trzecia od es², ale ulega skróceniu do zasięgu seksty (es²—g¹) i wpływa na fis¹, które jest punktem zwrotnym przejścia rulady w gamę. Można powiedzieć, że znaczenie tego fis¹ jest wyjątkowe: ten dźwięk fis¹ jest zarówno ostatnim dźwiękiem fali przenośnej jak i pierwszym opadającej gamy, już bez zdobienia jej zamiennikami.



Harmonizacja opiera się na akordzie d⁷ (D⁷) w g-moll, w którym Chopin wprowadza zamienną kwartę g¹ do tercji fis¹, i to pod przyciskami. Na pięcie harmoniczne jest więc maksymalne na g¹, maleje na fis¹, a to fis¹ nie ulega rozwiązaniu l o c o, ale u l a t n i a się i rozwiązanie całego napięcia rulady i akordu spada na najniższe contra G fortepianu.

Gdzie należało by dokonać poprowadzenia w akordzie lewej ręki g¹ na fis¹? Tekst nutowy podaje jednoznacznie we wszystkich znanych mi wydaniach, że fis¹ należy uderzyć razem z g², a więc w e w n ą t r z drugiej fazy fali. Ponieważ akordu d+a+cis¹+g¹ (fis¹) nie o b e j m i e większość pianistów, muszą więc o d r a z u, już w arpeggio t. 246 puszczać piątym palcem uderzane d i trzymać akord a+c¹+g¹. Praktycznie akord zamienia się na niepełny przewrót terckwartowy. Wsłuchajmy się, czy pięknie brzmią te szybko następujące po sobie, pomimo ich zdobniczej roli, dwudźwięki fis² na tle trzymanego fis¹ lewej ręki? Wydaje mi się, że nie! Przypuszczam, że przy całym obowiązku bezwzględnej lojalności wobec autografu Chopina, jeżeli nawet to fis¹ akordu jest tak właśnie podpisane w autografie(?) i jeśli opublikowane fragmenty autografu Ballady zawierają te takty(?), można by uporządkować tę ruladę o tyle inaczej, że postąpić zgodnie z jej strukturą i przesunąć poprowadzenie tego g¹ na fis¹ aż do es² rulady, a więc początku trzeciej fazy fali przenośnej.

W omawianej redakcji Ballady pedał trzyma akord pierwszy do a² rulady, później ma być zdjęty. Rozumiem, że celem wzięcia w ogóle w tej ruladzie pedału jest chęć trzymania akordu w całości (dla rąk nie mogących go objąć). Pozwala na to początkowo przebieg rulady w oktawach 4, 3, 2-kreślnej (częściowo). Jeśli jednak zaryzykowalibyśmy przetrzymanie pedałem rulady nawet do es², to wywołane przez to zagęszczenie dźwięku nie zaciemni jeszcze melodycznego rysunku rulady. Pierwszy palec lewej ręki, uderzający fis¹ razem z es² (początkiem trzeciej fazy fali) ustąpi wtedy wraz z akordem na tym klawiszu miejsca dla prawej i gama opadnie plastycznie od fis¹ w dół i da pełnię dramatycznego wrażenia, jakie cała ta rulada wnosi w Kodę utworu.

Zastanawia, dlaczego właśnie wraz z wystąpieniem tego fis¹ zmienia się rytmiczna forma rulady z ósemek na szesnastki. Klindworth znakuje całą ruladę w szesnastkach, co wydaje mi się słuszne, skoro w ogóle cała rulada pod względem agogicznym i rytmicznym nie da się właściwie wyrazić w nutach i interpretowana jest przez pianistów najzupełniej swobodnie. Za to nie rozumiem grupowania Klindwortha. Podzielił ruladę na cząstki: 2, 3, 4, 4, 5 nut

w pierwszej fazie, 2, 4 (!), 5, 4, 5, 4, 6 nut w drugiej fazie (a nie wyłonił w ogóle trzeciej fazy) oraz bezkształtną metrycznie gamę. Czy miało to być wyrazem faktu przyspieszania całej rulady, trudno wiedzieć. Wydaje się więc, po dokonaniu tych obserwacji, że całość tego fragmentu m o g ł a b y b y ć tak ujęta:





Podkreślam najzupełniej dyskusyjny charakter przedstawionych tu rozważań. Są one zresztą na marginesie recenzji z omawianego wydawnictwa, które zachwyca czystością, jasnością i wyrazistością wszystkich form graficznych, a najbardziej — przestudiowaniem i przemyśleniem samej muzycznej treści chopinowskiego arcydzieła.

B a l l a d a F - d u r o p. 38

Hedley w swej cennej pracy o Chopinie wypowiada obserwację, że Ballada F-dur „w swej końcowej postaci (po licznych zmianach w rękopisie) nosi w swej ostatecznej formie ślady „łataniny" [1]).

Orzeczenie to dziwić może o tyle, że Ballada F-dur ma jasną, zdecydowaną formę, silnie podkreśloną kontrastami poszczególnych jej części. Natomiast w opracowaniu szczegółów przedstawia pewne niejasności, zwłaszcza w pisowni. Wydawcy usunęli wielką ich ilość, drobiazgowo podając w komentarzu uzasadnienie tych poprawek, co „wyczyściło" ten utwór prawie całkowicie. Nasuwają się jednak następujące uwagi. Najtrudniejszymi do zrozumiałego o r t o g r a f i c z n e g o podania są fragmenty, zawarte w taktach 108—111 i 133—136. Przekonałem się przy analizach tej Ballady, dokonywanych przez uczniów harmonii, że sprawiają one im wyjątkową trudność, właśnie na skutek ortografii, stosowanej w różnych wydaniach tej Ballady bardzo rozmaicie. A trudność zrozumienia przebiegu harmonizacji tych gam chromatyzowanych w górnym głosie (przy tym akordami) przy jednoczesnym „przechodzeniu" przekształconego

1) Arthur H e d l e y. Chopin, Londyn 1947, str. 134 przypis I. „It is significant that Chopin took several years to make up his mind regarding the form of this Ballade, and in its final form the work shows traces of patchy construction".

motywu głównego w dolnym głosie wynika stąd, że jest tam jeden tylko wyznacznik funkcyjny, zmniejszony septymowy akord VII stopnia (w różnych tonacjach). Wiemy, że jakiekolwiek fale przenośne akordowe, snute na tym właśnie akordzie, dlatego są trudne do ortograficznie poprawnego zapisania, że pomiędzy septymą tych akordów a prymą nie można wstawić d i a t o n i c z n e g o dźwięku przejściowego. Należy więc stosować tu c h r o m a t y z o w a n e przejściowe dźwięki; powstaje więc wątpliwość: który z nich chromatyzować, pierwszy czy drugi? Logiczne jest stosowanie chromatyzacji pierwszego z nich w górę, a drugiego w dół. W akordzie więc np. ais+cis+e+g t. 108—111 (słusznie przez wydawców wyrażonym e n h a r m o n i c z n i e akordzie b+des+fes+asas) pisownia tej chromatyzowanej gamy powinna być:

ais (h, his) cis (d, dis) e (f, fis), g, a dalej g (gis, gisis) ais w górę, zaś ais (a, as) w dół.

W akordzie zaś fis+a+c+es t. 133—136 (słusznie przez wydawców wyrażonym e n h a r m o n i c z n i e akordzie a+c+es+ges):

a (b, h) c (des, d) es (fes, f) ges, a dalej ges (g, gis) a w górę, ale a (as, as, asas) ges w dół.

Fragment t. 133—136 nie sprawia kłopotu, gdyż na początku t. 136 jest tenże akord fis+a+c+es i pisownia będzie taka:



ф — przewroty akordu fis+a+c+es

Trudniej przedstawia się pisownia pierwszego akordu t. 111 we fragmencie t. 108—111. To nie jest j u ż akord Es-dur, to jest j e s z c z e niepełny akord ais+cis+e+g, w którym e ulega alteracji na es. Jest to więc pozornie konsonansowy akord i zyskuje on znaczenie akordu Es-dur dopiero w d a l s z y m przebiegu procesu harmonicznego przez silne podkreślenie oktawami dźwięków es i b (zmienione ais!). Pisownia więc tego fragmentu powinna być taka:



*) ais + (cis) + es + g ≅ es⁺

ф — przewroty akordu ais+cis+e+g

Warto wspomnieć o podobnym zjawisku akordu pozornie konsonansowego np. w Mazurku G-dur op. 50 nr 1, t. 73 nast. [1])

Dyskusji może podlegać zakończenie Ballady (t. 202—204). Komentarz mówi, że przyjęto tu wersję „najbardziej rozpowszechnioną", zasadniczą, tę, którą ma wydanie niemieckie, „z drobnymi zmianami". Ważną i bardzo trafną zmianą jest usunięcie w arpeggio dominanty, t. 203 drugiego gis (co zawiera wydanie niemieckie). Ale w t. 204 zaszła prawdopodobnie pomyłka w druku, gdyż bez arpeggia nikt nie zagra akordu toniki w podanym rozstawieniu. Z drugiej strony warto się zastanowić, czy w ogóle nie lepiej nie arpeggiować tej toniki a-moll, gdyż wtedy utwór zdecydowanie się kończy (w arpeggiando jest zawsze pewien „ruch", budzący wrażenie czegoś nie skończonego ostatecznie!); w tym wypadku należało by opuścić to e, przepisane dla lewej ręki.

Uwagi powyższe mają charakter dyskusyjny. Całość Ballady podana jest jak najpiękniej, jasno i czytelnie.

Ballada As-dur op. 47

Komentarz do tej Ballady tak drobiazgowo rozważa najdrobniejsze różnice pomiędzy rękopisem i pierwszymi wydaniami, tak przekonywająco uzasadnia przyjętą dla wydania PWM ostateczną jej redakcję, że trudno wynaleźć cośkolwiek, co można by jeszcze dodać lub kwestionować. Należało by wyrazić jedynie podziw dla tej olbrzymiej pracy, jaka w te przygotowawcze studia została włożona i najgoręcej za nią komentatorom dziękować.

Do takich drobnych na pozór, a dla analizy utworów Chopina bardzo ważnych poprawek ortograficznych należy np. zmiana fes na e w t. 118, wprowadzona wbrew oryginalnej notacji Chopina. Ułatwia ona zrozumienie przebiegu harmonicznego łącznika, a ma uzasadnienie w wielu podobnych przypadkach, w których Chopin sam je stosował, traktując alterację kwinty w akordzie toniki, jako dźwięk prowadzący do prymy toniki paraleli lub tercji subdominanty (por. np. Mazurek op. 59 nr 2, t. 5—6, przejście identyczne z cytowanym powyżej t. 188 Ballady lub Mazurek op. 24 nr 3, t. 4—5 i w. in.). W tym wypadku zaszło niewątpliwie przeoczenie ze strony kompozytora. Podobną przysługę oddają wydawcy czytelnikom, wprowadzając w akordach basu, t. 11, 12, 15 i 16, ces[1] zamiast oryginalnego h. Podnieść należy uporządkowanie przebiegu melodii w całym fragmencie t. 183—212 i przedstawienie go możliwie najplastyczniej, co jest tu dość trudne wobec zawiłości samej faktury, częściowo dwugłosowej.

Ballada f-moll op. 52

By nie powtarzać już tych samych superlatywów, którymi należy powitać świetnie przestudiowany i podany tekst również i tego utworu, ograniczę się do stwierdzenia najwyższych zalet graficznego przedstawienia i podzielę się z czytelnikami jedynie pewnymi uzupełnieniami lub wątpliwościami co do następujących, drobnych szczegółów:

1) w komentarzu do t. 13 i nast. czytamy: „porównanie tego odcinka z poprzednim wykazuje rzucającą się w oczy nieregularność metryczną, która by wymagała odpowiedniego przesunięcia kresek taktowych. Ponieważ tego

---

[1]) Por. omówienie w pracy: J. Miketta „Mazurki Chopina", str. 256

rodzaju zmian zasadniczo nie wprowadzamy do tekstów chopinowskich, pozostawiamy i tutaj notację oryginalną". Wyobraźmy sobie, że „wbrew (najzupełniej zresztą słusznym) wnioskom komentarza przesuniemy kreski taktowe. A więc orzekniemy, że główny temat Ballady, zawarty w 4-takcie od drugiej połowy t. 8 do pierwszej połowy t. 12 włącznie, zaczyna się w ogóle od drugiej ósemki taktu. Wtedy drugie wystąpienie tematu zacznie się od piątej ósemki taktu itd. Widzimy, że przesunięcie kresek taktowych nie zmieni faktu ukazywania się tego tematu na zmianę od drugiej lub piątej ósemki taktu, jakkolwiek ustawilibyśmy te kreski taktowe. Stąd wniosek, że zachodzi tu stałe zjawisko przesuwania wejścia tematu, co ma może swe analogie w podobnym traktowaniu tematów w utworach polifonicznych, w stylu imitacyjnym, fugowym, jak np. w licznych podobnych przesuwaniach tematów w fugach Bacha i innych polifonistów. Tę technikę zastosował Chopin do konstrukcji czysto homofonicznej, do metrycznej struktury melodii akompaniowanej i osiągnął specyficzny efekt, czarujący niepokój metryczny przy niezwykłej płynności rozwoju całego pierwszego okresu swego arcydzieła. Nie tylko więc ze względów na możliwie największą zgodność z notacją oryginalną, ale i ze względów czysto rzeczowych mają rację komentatorzy, pozostawiając oryginalny układ metryczny tego okresu Ballady.

2) sprawę ciekawego sekwensu, t. 72—73, komentarz ujął następująco: mówi on, że „w tych dwóch taktach przyjęliśmy wersję WN (wydania niemieckiego), z dodaniem kasownika przed f¹ w 10-ej szesnastce, t. 72". Po przedstawieniu różnic tekstu w różnych innych wydaniach, komentarz dodaje, że „najbardziej rozpowszechniona jest wersja, w której progresja jest najkonsekwentniej przeprowadzona: ma ją Klindworth (fakultatywnie), Scholtz, Brugnoli, Cortot, Debussy i in. (poczem podana jest ta progresja w nutach). Ale (i co byłoby najciekawsze) komentarz nie podaje obrazu nutowego tych taktów z rękopisu Chopina! Najprostsza, gdyż całkowicie ścisła, byłaby ta sekwencja, gdyby przebiegała w następującej formie:



Ale byłaby w tej prostocie... banalna. Szkoda więc, że komentarz nie podał chopinowskiego autentyku. Wtedy możnaby dopiero zorientować się, jak dalece Chopin odbiegł od tego ścisłego wzoru, a może i spróbować odgadnąć dlaczego.

3) w komentarzu do t. 176 brak podania przez wydawców argumentu, dlaczego pozostawili w basie jako przedostatnią szesnastką **ges**, skoro uwa-

żają (i najzupełniej słusznie), że wersja WA, w której występuje na tym miejscu, es jest korzystniejsza ze względu na występowanie septymy ges w wiolinie? Czy tak właśnie jest w oryginalnej notacji?

4) skoro najzupełniej słusznie i obszernie omawia komentarz do t. 223 sprawę właściwej rytmicznej notacji i przyznaje słuszność opinii Cortot, to dlaczego tekst zachowuje w t. 223 i 225 tę notację (niesłychanie zresztą starannie) przesuwając basowe trzydziestodwójki nieco w lewo od pionu poprzedzających je (teoretycznie) szesnastek wiolinu? Wątpię, aby w praktyce wykonawczej i przy tym szybkim tempie, w jakim przebiega cała Koda, zdołali pianiści ściśle wykonać tę polirytmię, a słuchacze ją odróżnić od zwykłego biegu szesnastkowych triolek.

Ale dość już tych poszukiwań drobnych „dziurek" na pięknym obrazie tej Ballady, podanej w formie, która na prawdę przynosi wielki zaszczyt wydawnictwu, a budzi najwyższy podziw dla Redakcji. Olbrzymi wysiłek pracy, zaiste przodowniczej, dał piękny wynik godny wielkiego tematu tej pracy: wydania czterech nieśmiertelnych arcydzieł Fryderyka Chopina i to dla upamiętnienia 100-ej rocznicy Jego zgonu.

II. Fryderyk Chopin: Dzieła Wszystkie. T. IV. Impromptus. Red. I. J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczyński, Instytut Fryderyka Chopina — Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Warszawa—Kraków 1949, 4⁰, str. 58.

Impromptu As-dur op. 29

W stosunku do całego tekstu utworu w omawianym wydaniu nasuwają mi się dwa zapytania, z których pierwsze skierowane jest do... samego Chopina. Komentarz stwierdza, że w t. 77 w rękopisie Chopina „czwarta i jedenasta ósemka wiolinu mają przydane kreski ćwierciowe", których nie podaje wcale WF, zaś WN powtarza tylko drugą z nich. Takty 53—54, 61—62, 69—70, 75—76, i 77—78, są za każdym razem innym wariacyjnym przekształceniem t. 51—52, zawierającego typowy motyw chopinowski[1]) w wycinku 6—5—8—9—10. Ulega on w tych wariacyjnych przekształceniach wypełnianiu przez wstawianie nut diatonicznych przejściowych (jak w t. 53, 75), mieszanych diatoniczno-chromatyzowanych (jak w t. 69), tejże figuracji diatonicznej, ale poprzedzonej fiorituрą obiegnikowo-harmoniczną (jak w t. 61) i wreszcie pełnej chromatyzacji z powtórzeniem niektórych jej składników. Zachodzi to właśnie w t. 77. Jeśli owe kreski ćwierciowe mają wskazywać genezę fantastycznie wygiętej, dzięki przerzutom linii figuracji tego motywu, to taka kreska należałaby się i dźwiękowi e^2 (skoro inna podkreśla d^2) i dźwiękowi f^2, skoro ma być wyodrębnione g^2. Wydaje się, że wydanie francuskie postąpiło najsłuszniej, usuwając te kreski w ogóle. Co więc chciał Chopin przez te dwie kreski podkreślić? Zdaje się, że..: ignorabimus!

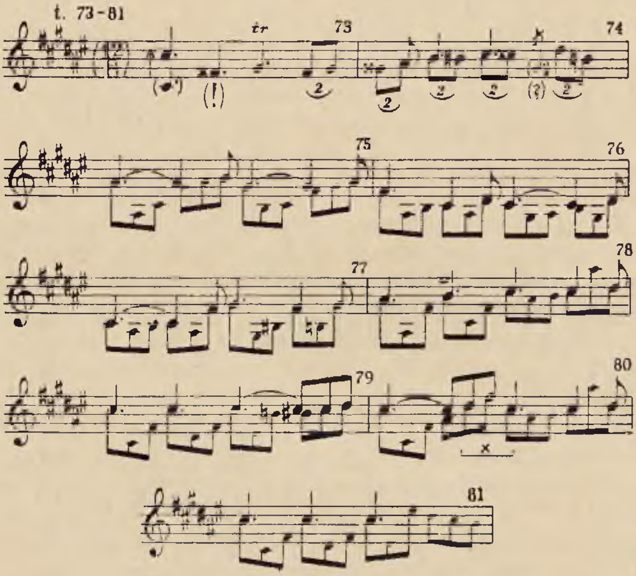
Drugie zapytanie już pod adresem komentatorów. Komentarz mówi do t. 121, że w WF akord na początku tego taktu ma wartość ćwierciową. Należy przypuszczać, że rękopis podaje coś innego, skoro inną wersję podali tu komentatorzy. Czy słusznie? Jaki może być powód skrócenia wartości tego

[1]) Por. J. Miketta: „O Motywie Chopinowskim" K. M., zesz. 26—27, r. 1949

akordu do ósemki? Czy analogia z taktem 119? Jeśli tak, szkoda, że komentarz tego wyraźnie nie powiedział.

Impromptu Fis-dur op 36

Bardzo ciekawy szczegół przynosi świetny, jak zwykle, komentarz i do tego Impromptu. Do t. 80 czytamy: „Jako drugą triolę wiolinu WN (pierwsze wydanie Breitkopfa i Haertla w Lipsku) ma zamiast ais¹-h¹-dis² (jak jest w WF i u Mikulego) ais¹-dis²-fis". Jednocześnie uwagi do t. 75—76 oraz 78—79 i 81 mówią o dodawaniu przez wydawcę niemieckiego kresek ćwierćiowych do niektórych dźwięków triolowej figuracji sopranu w t. 75—81. Należy je pojmować jako wskazówkę do wyodrębnienia przez wykonawców tych dźwięków figuracji, które genetycznie pochodzą z „wariowanego" głównego tematu Impromptu. Gdyby więc poznaczać w ten sposób wszystkie dźwięki figuracji, pochodzące z tego tematu, to otrzymalibyśmy następujący obraz (znakuję całość w takcie 12/8, gdyż niewątpliwie, choć Chopin tego nie wyraził w notacji od t. 61 do t. 81 włącznie, panuje ten układ metro-rytmiczny).



Zakreślony klamrą i literą x motyw dis²-fis²-cis², wprowadzony tu z wersji wydania niemieckiego, interesuje dlatego, że jest wynikiem przestawienia składników motywu fis¹-dis¹-cis¹ z t. 10—22 (wzgl. w transpozycji t. 64), a więc składników 8, 6, 5 (tu 6, 8, 5) motywu chopinowskiego. Wersja ta wnosi przepiękne urozmaicenie w cały ten fragment, a mówi wiele o niezrównanym mistrzostwie Chopina w tym zadziwiającym wariancie tematu; zwrócenie przy tej okazji uwagi przyszłego autora analizy tego Impromptu w VIII tomie „Objaśnień i analiz dzieł wszystkich Fryderyka Chopina" na tę wersję, uważam za obowiązek. Trudno będzie prawdopodobnie dociec, jaką drogą znalazł się ten

wariant w niemieckim wydaniu; wydawcy słusznie *n i e* zamieścili go w tekście, jako nieobecnego w rękopisie, ale za wskazanie go w komentarzu należy się im wielka wdzięczność.

I m p r o m p t u   G e s - d u r op. 51

Może jest to tylko skutkiem przypadku, że wśród nielicznych zresztą wykonań tego Impromptu w Roku Chopinowskim, jakie słyszałem w transmisjach radiowych, nie słyszałem wykonania naprawdę interesującego, a to dzięki temu, że utwór ten grany jest w ogóle... rzadko, ale za to zawsze... za prędko! Podobne doświadczenie mają widocznie komentatorzy wydania, i to niewątpliwie w szerszej skali, bardziej światowej, gdyż jakże słusznie piszą w komentarzu do t. 1: „Przestrzec należy przed zbyt szybkim wykonywaniem tego utworu". Zdaje się, że winowajcą było owo Tempo giusto, jakie podaje wydanie niemieckie, a za nim inne (Klindworth powtarza je również, ale uzupełnia w nawiasie — Allegro vivace), wielu więc wykonawców rozumuje zapewne, że skoro „giusto", to można i to grać tak prędko jak tylko się uda.

A tymczasem struktura utworu mówi coś innego, i o ile ta uwaga komentatorów da dobry rezultat, to i utwór ten nabierze wyrazu, który w nim tkwi, i to w tak wielkiej ilości! Uwagi komentarza porządkują w wielu szczegółach muzyczną treść utworu, a uzasadniają ją drobiazgową analizą różnic w uwzględnianych wydaniach. Nie nasuwają mi się żadne ważniejsze uwagi. Piękny, czysty, zrozumiały i przemyślany do głębi tekst nutowy!

F a n t a i s i e - I m p r o m p t u nr 4, cis-moll op. posth. 66

Komentarz stwierdza, że dodane w tytule określenie „Fantaisie" pochodzi od Fontany oraz że „na to określenie Impromptu cis-moll nie zasługuje więcej od trzech pozostałych". Do tej słusznej uwagi można dodać, że raczej *n a j m n i e j* zasługuje, gdyż zasługiwałoby tu prawdopodobnie *n a j b a r d z i e j* Impromptu Fis-dur; także i dwa pozostałe są bardziej od niego „fantastyczne", i to z wielu powodów. Zastanawia istotnie, dlaczego Chopin nie wydał tego utworu za życia? Wyraziłem na innym miejscu przypuszczenie, że kto wie, czy ta „laboratoryjna" prostota użytych w nim struktur motywu chopinowskiego [1]) (które mogą być uważane za studium motywu chopinowskiego *i n   s t a t u   n a s c e n d i*), wobec tylu innych, o wiele zawilszych i kunsztowniejszych, jakimi są przepełnione utwory Chopina przedtem napisane, i to od pierwszego jego utworu, nie była powodem pozostawienia za życia tej kompozycji w tece bez publikacji. Tak czy inaczej, jest to jeden z najpopularniejszych utworów Chopina. Został podany w wydaniu PWM w formie skończenie pięknej i jasnej. Z innych uwag komentarza zasługuje na podniesienie notatka o tym, że *n i e c h o p i n o w s k i e* obiegniki w t. 49, 57 itp. mogą pochodzić całkowicie od Fontany, jako skutek złego odczytania rękopisu. Komentarz proponuje więc dla tych taktów obiegniki górne (nie dolne, jak jest u Fontany). Zwłaszcza druga z podanych form (dla t. 49, jako b^1-as^1-ges^1-as^1) wydaje mi się najwłaściwszą, gdyż wynika ona ze struktury motywu chopinowskiego, należało by więc może ustalić ją w wykonaniu tego taktu, jako obowiązującą.

---

[1]) Por. J. *M i k e t t a* „Ze studiów nad melodyką Fryderyka Chopina", I Motyw Chopinowski. Kwartalnik Muzyczny nr 26—27, 1949, str. 316.

Na zakończenie tego sprawozdania z III i IV tomu „Dzieł Wszystkich" można jedynie powtórzyć wypowiedziane już uprzednio wyrazy najwyższej pochwały dla Polskiego Wydawnictwa Muzycznego za tę prześliczną formę zewnętrzną, w jaką zostały tu przystrojone arcydzieła Fr. Chopina, zaś pod adresem dra Ludwika Bronarskiego wypowiedzieć wyrazy podziwu i uznania dla tej mrówczej cierpliwości i naukowej staranności, z jaką ten komentarz został zredagowany: Zasługa spada tu wprawdzie na cały in corpore Redakcyjny „Triumwirat" (I. J. Paderewski, L. Bronarski i J. Turczyński), ale powszechnie wiadomo, że całą pracę ostatecznego zredagowania tej najcenniejszej dla nauki o Chopinie pozycji, jaką jest komentarz wykonał dr Ludwik Bronarski. Jemu więc należy się za to wdzięczność w najwyższej mierze.

Janusz Miketta

Bronisław Edward Sydow: Bibliografia F. F. Chopina. Warszawa 1949. Towarzystwo Naukowe Warsz., 8 s. XXVII, 1 nlb., 586 (Towarzystwo Naukowe Warszawskie. Wydział II Nauk histor., społ. i filozof.).

Dorobek wydawniczy jubileuszowego Roku Chopinowskiego powiększył się ostatnio o imponującą „Bibliografię F. F. Chopina", wydaną nakładem Warszawskiego Towarzystwa Naukowego z zasiłku Prezydium Rady Ministrów i Ministerstwa Oświaty. Dzieło to, owoc długoletnich i żmudnych poszukiwań autora — będące objawem głębokiego kultu dla osoby genialnego muzyka — przewyższa rozmiarem wszystko, co stworzono dotąd na polu bibliografii osobowej w Polsce. Jednocześnie jest to pierwsza poważna próba polskiej bibliografii muzycznej, tu ograniczona do osoby i twórczości największego kompozytora polskiego.

„Bibliografia F. F. Chopina" jest bibliografią specjalną, ściślej, bibliografią osobową, lecz przez uwzględnienie szerokiego tła historycznego i porównawczego zasięg jej wykracza miejscami poza ramy stosowane w tego rodzaju publikacjach. Nie obejmuje ona wyłącznie materiałów drukowanych, a więc dzieł samoistnych wydawniczo i piśmienniczo oraz tzw. fragmentów piśmienniczych, lecz także prace nie wydane drukiem (por. pozycje: 523, 1842—1855, 2703, 3015, 4331, 4332, 8551 i in.). W skład „Bibliografii" weszły ponadto pozycje (już nie bibliograficzne) dotyczące kultu Chopina w Polsce i za granicą, a mianowicie obchodów, odczytów, uroczystości, koncertów, audycji radiowych itd. Zasięg terytorialny i językowy bibliografii nie został oczywiście ograniczony, zasięg chronologiczny obejmuje okres od roku 1818 (pierwsza wzmianka o Chopinie) do początku roku 1947.

Obfity i różnorodny materiał bibliografii ułożony jest w ośmiu działach, które autor po krótce charakteryzuje w swej przedmowie. Układ materiału opiera się zasadniczo na stosowanym zwykle w tego rodzaju dziełach schemacie: życie — dzieło — kult, wykazuje jednak szereg odchyleń i uzupełnień, ze względu na dążenie autora do względnej kompletności materiału.

Swego rodzaju wprowadzeniem do właściwej bibliografii o Chopinie jest pierwszy dział A, poświęcony dziełu Fryderyka Chopina. W odróżnieniu od reszty materiału dział ten stanowi tzw. bibliografię podmiotową, która w tym wypadku ogranicza się tylko do pierwszych wydań poszczególnych utworów,

wydań zbiorowych oraz spisu wydawców dzieł Chopina (obejmującego ponad 300 nazwisk i firm wydawniczych). Dział ten uzupełnia grupa 168 pozycji dotyczących wydawnictw dzieł Chopina.

Następne dwa działy stanowią właściwy trzon bibliografii chopinowskiej Są to: dział B — „Biografia i materiały do niej" oraz dział C — „Muzykologia i muzykografia", liczące razem ponad 3700 pozycji, a więc blisko połowę materiału całego dzieła. W obu działach razi trochę mechaniczny podział głównego materiału na dwie grupy: osobno „Książki, broszury, odbitki" i „Publikacje w czasopismach". Wskutek tego niektóre prace wydane także jako odbitki, które są przecież usamoistnionymi publikacjami z czasopism, umieszczono podwójnie w obu grupach.

Część materiału biograficznego w dziale B, a mianowicie artykuły i wzmianki o Chopinie, jakie ukazały się w czasopismach za jego życia, została ułożona chronologicznie, co znakomicie odzwierciedla stosunek ówczesnego świata muzycznego do osoby i twórczości Chopina. W dziale tym znajdujemy ponadto wszelkiego rodzaju materiały do biografii Chopina, a więc prace dotyczące listów, autografów, rękopisów, fascimilów, oraz wybór pamiętników i wspomnień — częstokroć nieopublikowanych — dotyczących Chopina.

Następny poddział w dziale B wypełniony jest w całości przez fragmenty piśmiennicze, tj. piśmienniczo i wydawniczo niesamoistne fragmenty i rozdziały książek wyliczonych tu jako „Dzieła i prace encyklopedyczne i historyczno-muzyczne". Grupa ta skupia ponad 300 tytułów encyklopedii ogólnych i specjalnych oraz zarysów historii muzyki, których większość jednak nie jest zaopatrzona w konieczną przy tego rodzaju pozycjach adnotację, w jakim stopniu dane dzieło dotyczy Chopina. Wskutek tego braku obecność takich dzieł ogólnych w bibliografii specjalnej wydaje się na pierwszy rzut oka nieuzasadniona. O doborze tego rodzaju pozycji winno decydować kryterium wartości, eliminujące spośród fragmentów piśmienniczych takie, które nie wnoszą zasadniczo nic nowego do badań chopinowskich. Niestety spotykamy w tej grupie szereg pozycji takich, jak np. popularny szkic A. Coeuroy „Dzieje muzyki francuskiej" (poz. 2741), w którym znajduje się zaledwie jedno ogólnikowe zdanie o Chopinie, a które niepotrzebnie rozszerzają materiał i ramy bibliografii specjalnej. Jaskrawy tego przykład daje umieszczenie tu encyklopedii Eaglefield-Hulla „A dictionary of modern music and musicians" (poz. 2383), w której nazwisko Chopin w ogóle nie figuruje (sic!). Powyższe uwagi odnoszą się również do ostatniej grupy działu B, w której pod niezbyt szczęśliwie dobranym tytułem „Prace ogólne" zebrano „Szkice, essays, studia, pamiętniki ogólne, albumy, książki szkolne itp." w ilości blisko 300 pozycji.

Dział C — „Muzykologia i muzykografia" gromadzi prace poświęcone twórczości Fryderyka Chopina (ponad 500 pozycji), przyczym zagadnieniu interpretacji dzieł Chopina poświęcona jest osobna grupa. W końcu tegoż działu pojawiają się znów „Prace natury ogólnej", gdzie obok niewielu prac o Chopinie znajduje się różnego rodzaju literatura muzykologiczna: podręczniki teorii muzyki, dzieła historyczne i teoretyczne, monografie, przyczynki a nawet prace historyczno-literackie — i to w ilości 350 pozycji. I tu niestety brak

bliższych danych co do stopnia, w jakim dane dzieła dotyczą twórczości Chopina, wskutek czego cała ta grupa robi wrażenie przypadkowego zbioru prac z różnych dziedzin muzyki. Nie potrzeba dodawać, że brak adnotacji zmusza czytelników „Bibliografii" do sięgania po te dzieła (o ile są w ogóle dostępne), co zabiera wiele czasu i często nie daje pożądanych wyników lub okazuje się niepotrzebne.

W dziale D zebrane są utwory literackie i muzyczne, inspirowane muzyką Chopina w następujących grupach: poezja i melodramat, proza, utwory sceniczne, taneczne, filmowe i radiowe oraz utwory muzyczne i przeróbki dzieł Chopina (bez transkrypcji na inne instrumenty). W grupie poezji i prozy niecelowe wydaje się powtarzanie często licznych wydań i przedruków jednego utworu — wystarczyło by tu ograniczyć się do opisu pierwszego wydania utworu i jego ewent. przekładów. Grupę poezji chopinowskiej można by uzupełnić licznymi pozycjami, zebranymi przez K. Kobylańską w antologii, „Chopin natchnieniem poetów" (Warszawa 1949). Grupa poświęcona utworom scenicznym, operom, baletom, filmom i słuchowiskom o Chopinie zawiera poza ściśle bibliograficznymi pozycjami (teksty, scenariusze, partytury itd.), także pozycje kronikarskie: wzmianki o wykonaniu tych utworów. Problematyczne natomiast wydaje się zamieszczenie w tym dziale wiadomości o koncertach radiowych, poświęconych utworom Chopina. Dział D zamykają „Omówienia krytyczne" itp., dotyczące powyższych utworów (ponad 100 pozycji). Zgrupowanie tego materiału w osobnym miejscu nie wydaje mi się słuszne; należało by raczej omówienia te rozdzielić pomiędzy utwory, których dotyczą, lub ostatecznie powiązać przynależne do siebie pozycje odsyłaczami. Cały dział D liczy ponad 640 pozycji.

Dział E — najobszerniejszy ze wszystkich — zawiera publikacje okolicznościowe oraz dokumentację kultu Chopina. W pierwszej grupie „Obchody, odczyty, mowy, odezwy" większość pozycji (razem jest ich blisko 300) stanowią kronikarskie notatki, zebrane z wielką skrupulatnością. Zapewne przez przeoczenie znalazł się w tej grupie materiał dotyczący jubileuszu Warsz. Towarzystwa Muzycznego i Szkoły im. Chopina w 1934 r., który winien mieścić się w poddziale następnym. Główny zrąb tego działu stanowią publikacje okolicznościowe: artykuły, notatki, wzmianki, sprawozdania, recenzje i inne materiały, dotyczące kultu muzyki Chopina w Polsce i za granicą. Cały ten olbrzymi materiał — o charakterze niemal wyłącznie dziennikarsko-publicystycznym — wyliczony jest skrupulatnie (blisko 3000 pozycji) na przeszło 100 stronach bibliografii. Żadna dotąd bibliografia muzyczna nie zarejestrowała w tak dokładny i drobiazgowy sposób przejawów życia muzycznego. Dla przejrzystości podzielono ten materiał na cały szereg poddziałów, dotyczących kolejno Żelazowej Woli, Majorki, prochów Chopina, rocznic chopinowskich, festiwali, konkursów, wystaw itp. — Dział E uzupełniają ponadto: bibliografia specjalnych numerów czasopism poświęconych Chopinowi (45 pozycji od r. 1888 do 1946) oraz dwie grupy, na szczęście niezbyt obfite, „Publikacji natury ogólnej" i „Varia". Materiał obu tych grup można by z powodzeniem rozmieścić w innych miejscach bibliografii, dokonawszy uprzednio selekcji, gdyż znalazły się tu pozycje dotyczące Chopina w dosłownie minimalnym stopniu lub już poprzednio umieszczone w innych działach. Pozycja zaś tego

rodzaju co „Zasady pisowni polskiej i interpunkcji" Jodłowskiego i Taszyckiego (nr 7866) nie powinna chyba znaleźć się nawet w dziale „Varia" Bibliografii chopinowskiej" w liczbie 160 pozycji.

Dział F gromadzi „Omówienia krytyczne i recenzje publikacji dotyczących Chopina", co jest niewątpliwie odstępstwem od ogólnie przyjętych zasad. Recenzje i polemiki należy bezwzględnie powiązać z dziełem pierwotnym, skupiając wszystkie dotyczące go materiały w jednym miejscu, tj. pod opisem dzieła recenzowanego. Istnienie osobnego, i to obszernego (ponad 600 pozycji) działu recenzji jest mniej ekonomiczne i utrudnia śledzenie wydźwięku, jaki pozostawiły po sobie poszczególne prace o Chopinie, a który może mieć także znaczenie w ocenie ich wartości.

Dział G, który skupia „Prace bibliograficzne", mógłby po dokonaniu pewnej selekcji i jednocześnie uzupełniony nowymi pozycjami (których kilka znajduje się omyłkowo w dziale encyklopedii) wejść na czoło „Bibliografii", jako zawiązek działu ogólnego, którego brak zasadniczo w omawianym dziele. W postaci obecnej materiał działu G zebrany jest dość przypadkowo.

Ostatni dział „Bibliografii" — H — tworzą „Publikacje dotyczące ikonografii chopinowskiej" w liczbie 160 pozycji.

Ogromny materiał „Bibliografii", liczący w sumie 8738 pozycji udostępniony jest znakomicie przez indeksy: alfabetyczny, rzeczowy i czasopism. Indeks alfabetyczny zawiera nazwiska autorów, wydawców a także niektóre hasła tytułowe. Zastrzeżenia wywołuje sposób traktowania kryptonimów autorskich: wbrew ogólnie stosowanym zasadom szeregowane są one tutaj (jak i w tekście „Bibliografii") pod ostatnią literą skrótu. Reguła ta nie jest przestrzegana wszędzie: np. kryptonim A. E. stoi pod literą E, a skrót ab. pod literą A. Niewłaściwe jest również przestawianie kolejności liter w kryptonimach, co stało się regułą w połowie głównego tekstu „Bibliografii". Doprowadziło to wkońcu do niemałego zamieszania wśród dość sporej liczby kryptonimów, co zmusiło nawet autora do specjalnej uwagi na stronie 438. Kryptonimy rozwiązane należało by raczej połączyć odsyłaczami z właściwymi nazwiskami. — Indeks przedmiotowy stanowi ważne uzupełnienie bibliografii, ułatwia bowiem orientację w jej obfitym materiale. Indeks zawiera na 37 stronach druku wielką ilość haseł rzeczowych, osobowych oraz nazw geograficznych, których znaczna część poświęcona jest samemu Chopinowi. Szczegółowe hasła przedmiotowe, informujące sumiennie o wszystkich zagadnieniach związanych z życiem i twórczością Chopina, ułożone są w grupach: Człowiek i życie, Twórca, Dzieło, Muzyka, Koncerty, Podróże, Wirtuoz i pedagog, Współczesność, Pamiątki, Literatura, Pomniki i tablice. Indeks ten zredagowany został także w języku francuskim, co w dużej mierze przyczyni się do udostępnienia „Bibliografii" badaczom obcym. Indeks czasopism podaje imponującą ilość tytułów czasopism i dzienników polskich i zagranicznych wykorzystanych w „Bibliografii" (ok. 1350 tytułów). Niektóre tytuły zostały tu podane w formie skróconej, co nie wydaje się szczęśliwym pomysłem, gdyż zmusza do rozwiązywania ich w specjalnym spisie skrótów umieszczonym na początku dzieła.

Pozostaje jeszcze wspomnieć o technice opisu bibliograficznego, stosowanego w omawianym dziele. Stwierdzić trzeba, że jego niejednolitość stwarza

miejscami obraz chaotyczny i utrudnia konsultację „Bibliografii": Niektóre opisy grzeszą brakiem zasadniczych danych bibliograficznych (np. poz. 2081), inne znów zbyt drobiazgowo kopiują kartę tytułową dzieła; np. pozycja 3541 została opisana na 32 wierszach druku, pozycja 4859 nawet na 47-miu, co jest niepotrzebnym marnotrawstwem miejsca. Należało by wprowadzić tu jakąś konsekwentną metodę opisu bibliograficznego, opartą na obowiązujących przepisach katalogowania czy choćby na porównaniu istniejących bibliografii polskich. Szkoda, że autor nie zdążył — przedmowa dzieła datowana jest w grudniu 1947 r. — zaznajomić się z pracami normatywnymi w tej dziedzinie, prowadzonymi przez Państw. Instytut Książki, czy zwłaszcza z doskonałą pracą dra H. Hleb-Koszańskiej pt: „Kompozycja bibliografii specjalnej" (Łódź 1949, Biuletyn P. I. K., t. 2, nr 3).

Niektóre składniki opisu bibliograficznego wzbudzają w wielu wypadkach zastrzeżenia: I tak np. niecelowe wydaje się powtarzanie imienia autora w formie obcojęzycznej. Szeregowanie niektórych haseł tytułowych też grzeszy zbytnią dowolnością: np. „Wielka ilustrowana encyklopedia powszechna" wydawnictwa „Gutenberga" jest umieszczona w szeregu alfabetycznym pod „Gutenberga"(!) a „Encyclopedia Britannica" pod „Britannica". Sposób podawania cytatu bibliograficznego mógłby w wielu wypadkach z powodzeniem ulec uproszczeniu, co zaoszczędziłoby wiele miejsca. Np. cytat: „Lu W-wa 1. XII. 1905, nr 16—19, s. 220—222" dałby się uprościć do: „Lu 1905. s. 220—2", a cytat: „TI W-wa 30. V. 1937, LXXXVII/22 4043, s. 425—426" napewno byłby bardziej przejrzysty i czytelny w takiej formie: „TI 1937 nr 22" lub „TI 1937 s. 425—6". Jaskrawym przykładem tej nieekonomiczności w cytowaniu jest pozycja 1304, której cytat zajął aż 13 wierszy druku, podczas gdy zmieścić go można było dosłownie w jednym wierszu. Oszczędność miejsca zyskało by się także przez uniknięcie zbędnego powtarzania niektórych pozycji np. przy przedrukach jednej i tej samej pracy w kilku czasopismach; przy odbitkach wystarczyło by ich opisywanie tylko jako pozycji wydawniczo niesamoistnych, z adnotacją o sporządzeniu odbicia. Częste są wypadki bezcelowego powtarzania tej samej pozycji tuż obok, np. poz. 2207 i 2208, 3472 i 3476. Jedną pracę powtórzono nawet 4-krotnie w tym dziale, i to za każdym razem w innym opisie (poz. 2053, 2067, 2070, 2118; por. także pozycje 2450, 2736 i 2889). Pozycje zaś podane jako nr 2214 i 2215 w ogóle nie istnieją; autor miał prawdopodobnie na myśli pracę podaną później jako nr 2323 (zresztą z błędem w tytule i cytacie). Podane na końcu książki errata nie poprawiają wszystkich drobnych usterek drukarskich i redakcyjnych. M. in. brak tam sprostowania kilku przykrych omyłek w nazwiskach autorów. I tak np. Stefan Kawyn występuje w „Bibliografii" jako Rawyn (poz. 2900, także w indeksie), F. Torrefranca — jako Torrafrance (poz. 2983), R. Tenschert — jako Teutschert (poz. 4393), G. Sappok podany jest jako Lappok (poz. 3821). Przy wertowaniu „Bibliografii" napotyka się niestety dość często na te czy inne niedociągnięcia natury czysto technicznej, których dało by się uniknąć przy uważniejszej rewizji materiału.

Autor „Bibliografii" pisze w swej przedmowie na str. XI: „Praca ta jako dzieło konsultacyjne ma służyć sferom naukowym oraz adeptom muzyki całego świata kulturalnego". Wydaje mi się, że zadanie to nie zostanie osią-

gnięte z łatwością z dwóch przyczyn, a manowicie: z powodu braku jednolitej i konsekwentnej metody bibliograficznej, o czym była już mowa wyżej, a co bezsprzecznie utrudnia korzystanie, oraz z powodu przerostu materiału spowodowanego dążeniem autora do kompletności i jego pietyzmem w stosunku do tematu. Do niedawna z pojęciem dobrze wykonanego spisu bibliograficznego łączono postulat kompletności, która jest oczywiście pojęciem względnym i obecnie w znacznej mierze przezwyciężonym. „Jeśli nawet da się założyć wyczerpujące zgromadzenie materiałów, to ocena przydatności użytkowej, takiej bibliografii nakazuje ująć sprawę odmiennie. Nie do pomyślenia jest bowiem kategoria użytkowników, która by zmierzała do ogarnięcia tak licznych materiałów" (Hleb-Koszańska, l. c. str. 17). I w wypadku „Bibiografii F. F. Chopina" wskazana byłaby selekcja materiału, oparta na kryterium wartości i przydatności. Wielka ilość mało wartościowych pozycji jest dla naukowca zbędnym balastem, dla laika i adepta muzyki zaś dezorientującym gąszczem, utrudniającym dostęp do materiału wartościowego. Sposób wartościowania winien być przeprowadzony oczywiście indywidualnie w stosunku do każdej pozycji, co już jest sprawą wyczucia i „taktu bibliograficznego". Olbrzymi materiał „Bibliografii", w której pozycje o charakterze naukowym czy źródłowym spotyka się na przemian z pozycjami pseudo- czy popularno-naukowymi lub o charakterze publicystyczno-dziennikarskim, wymaga jakichś form zbliżenia go do czytelnika, zwłaszcza mało doświadczonego w zagadnieniach chopinologii. Pomocą mu mogłoby być np. graficzne wyróżnienie pozycji cenniejszych, opis uproszczony materiałów mniej ważnych (z powodzeniem dałoby się zastosować tzw. indeksowanie, czyli komasację analogicznych co do tematu i jakości opracowania pozycji, w działach E, 1—2, A 3, a także B 5 i H), czy wreszcie adnotowanie niektórych pozycji, zwłaszcza fragmentów piśmienniczych, o czym była już mowa wyżej. Brakowi temu stara się zaradzić w pewnej mierze wybór najważniejszych pozycji z „Bibliografii", opublikowany w wydawnictwie „Almanach Chopinowski 1949" (Warszawa 1949).

Na zakończenie pozwolę sobie przytoczyć kilka pozycji dotyczących Chopina, które uszły uwadze autora „Bibiografii":

Binental L.: Chopin, hans liv och kunst. Stockholm 1940, 8⁰, s. IX, 187.

Huneker J.: Etiudy Chopina. Tłum. Maria Finklówna. Lwów 1902, 8⁰, s. 50.

— Nokturna i ballady Chopina. Przekł. j. w., Lwów 1908, Gubrynowicz, 8⁰, s. 36.

— Preludia Chopina. Tłum. j. w., Lwów 1904, Łoziński, 8⁰, s. 21.

Opieński H.: Jak to właściwie było z Rellstabem? — Muz. Polska, r. 5. 1938, s. 266—70.

Piechal M.: O portretach Chopina. — Prosto z Mostu, r. 3. 1937, nr 57/58.

Tarczyński Tadeusz Alf.: Hołd Chopinowi. Homage ti Chopin, Glasgow 1942, Książnica Pol. 8⁰, s. 31.

Wszelaczyński Wł.: O życiu i utworach Fryderyka Chopina. Tarnopol 1885, L. Gileczka, 8⁰, s. 93.

Zakrzewski Zdzisław: Fryderyk Chopin. — Mies. Kość., 2. Poznań 1910, s. 413—22.

Pomimo pewnych merytorycznych i metodycznych usterek, które bynajmniej nie umniejszają znaczenia dzieła, należy uznać wydanie „Bibliografii F. F. Chopina" za wydarzenie pierwszorzędnej wagi. Na nader ubogim polu polskiej bibliografii muzycznej [1] pojawiło się nareszcie dzieło wielkiej miary, które oby stało się zachętą do dalszych prac w tej dziedzinie [2].

Kornel Michałowski (Poznań)

Ludwik B r o n a r s k i: Chopin et l'Italie. Lozanna 1947, Ed. La Concorde 8°, str. 149 („Collection Européene". Nr 3).

Podczas gdy dwa tomy „Studiów nad Chopinem" (Études sur Chopin), wydane w latach 1944—46, w tym samym wydawnictwie co powyższa nowa książka Bronarskiego, stanowiły zbiór prac i artykułów dotyczących najrozmaitszych problemów chopinologicznych, to obecnie nasz wybitny chopinolog skoncentrował się na jednym problemie, mianowce na stosunku Chopina do Włoch, do ich kultury muzycznej. Książka niniejsza, chociaż niedużych rozmiarów, przedstawia to zagadnienie wszechstronnie, o czym świadczą już tytuły poszczególnych rozdziałów. Różne elementy w muzyce Chopina, Chopin i opera włoska, Chopin i śpiew włoski, Chopin i muzycy włoscy, Chopin i kraj włoski, Italianizmy u Chopina, Włochy i Chopin. Jakkolwiek wpływ muzyki włoskiej na Chopina nie był czynnikiem decydującym w kształtowaniu się jego osobowości twórczej, to jednak zagadnienie to nurtowało w literaturze chopinograficznej i chopinologicznej. Toteż podjęcie na nowo tego tematu jest zupełnie uzasadnione. Już pierwszy rozdział książki wprowadza czytelnika w atmosferę stylistyczną, z której wyrosła muzyka Chopina, dając możność zorientowania się, że krzyżowały się u niego wpływy najrozmaitsze. W ten sposób przeciwstawia się autor jednostronnemu i przesadnemu ujęciu problemu, które można np. stwierdzić chociażby u takiego chopinologa, jak M. Chantavoine. W rozdziale drugim omawia Bronarski dość szczegółowo operę włoską za czasów Chopina, wykorzystując jednocześnie korespondencję naszego kompozytora odnoszącą się właśnie do włoskiej twórczości operowej. Ponadto znajdujemy tam bardzo ciekawą relację o polemice, jaka toczyła się w Warszawie dokoła Rossiniego i w jaki sposób Chopin został w tę polemikę wmieszany. Oczywiście nie jest to sprawa nowa, zwłaszcza dla nas Polaków, była bowiem poruszana już w polskiej literaturze chopinograficznej, ale trzeba pamiętać, że książka Bronarskiego jest przede wszystkim przeznaczona dla czytelnika obcego, nie znającego naszej literatury i nie mającego do niej dostępu chociażby ze względu na trudności językowe. Stąd więc praca Bronarskiego daje obcemu czytelnikowi bardzo dużo wiadomości, nie poruszanych w dostępnej mu lite-

---

1) S. Barbag w swej „Systematyce muzykologii" (Lwów 1828) zebrał 670 pozycji najważniejszej literatury muzykologicznej, w tym 135 pozycji polskich. B. Wójcik-Keuprulian ogłosiła w zbiorze „Chopin" (Warszawa 1933) „Zarys bibliografii chopinowskiej" liczący 140 pozycji.

2) W Zakładzie Muzykologicznym U. P. i Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu prowadzone są obecnie prace nad retrospektywną bibliografią polskiego piśmiennictwa muzycznego.

raturze, niemniej ważne są również wiadomości, odnoszące się do oceny przez Chopina śpiewu i śpiewaków włoskich — i to występujących zarówno w Polsce jak i w Paryżu. Bardzo interesujące są spostrzeżenia Bronarskiego na temat stosunku Chopina do Paganiniego. Nie trzeba tu chyba szeroko rozprawiać o tym, że jednak Paganini jako wirtuoz wpłynął na wszystkich ówczesnych kompozytorów, dla których solowa faktura instrumentalna stanowiła interesujący problem. Autor, omawiając kompozytorów włoskich, zwrócił szczególną uwagę na Cherubiniego, Paëra, Rossiniego i Belliniego. Rzecz jasna — dość ograniczone rozmiary książki nie pozwoliły Bronarskiemu na wdawanie się w jakąś analizę porównawczą, która, prawdę mówiąc, przydałaby się bardzo dla dokładnego opracowania stosunku Chopina do muzyki włoskiej, głównie do twórczości Belliniego. Krytyczne podejście autora w tej sprawie powinno zachęcić polskich chopinologów do podjęcia tego interesującego tematu, który jest tym pilniejszy, że na podstawie przyjaznego stosunku Chopina do Belliniego i nawet uwielbienia jego muzyki niejednokrotnie wyolbrzymiano niesłusznie wpływ Belliniego na Chopina. Epizodyczne znaczenie w książce posiada rozdział o projekcie podróży Chopina do Włoch. Mimo to znajduje się tam jednocześnie ważna dla obcych notatka, jak odnosił się Chopin do zachecania go do napisania opery.

Najważniejszym rozdziałem książki jest omowienie italianizmów u Chopina. Na niektóre te zjawiska zwrócił uwagę Bronarski już w innych pracach, zwłaszcza w drugim tomie swych cennych „Studiów". Obecnie zostały one posegregowane i ujęte ze stanowiska metodycznego bardziej plastycznie. Ogólnie sprowadza Bronarski wpływy włoskie do trzech zjawisk: 1) śpiewności melodyki, 2) ornamentyki i tempa rubato, 3) innych reminiscencji. Spomiędzy tych trzech zagadnień najważniejsze są dwa pierwsze. W związku z tym powtarzam jeszcze raz, że należało by bliżej zbadać, czy rzeczywiście na śpiewność melodyki Chopina wpłynęła tak bardzo muzyka włoska, czy ornamentyka i tempo rubato nie mają swych wybitnych prekursorów, przede wszystkim w przedstawicielach stylu galant. Zastanowienie się nad tym jest ważne z tego powodu, że przecież Chopin był prawie wyłącznie kompozytorem instrumentalnym i że właśnie ornamentyka, jak też związane z nią siłą rzeczy tempo rubato, rozwijały się u wspomnianych kompozytorów. Dlatego też słuszne ze wszech miar jest stanowisko Bronarskiego, który wpływ włoskiej techniki wokalnej sprowadza do właściwych proporcji podkreślając przede wszystkim indywidualność naszego kompozytora.

Ostatni rozdział książki poświęca Bronarski omówieniu chopinologicznej i chopinograficznej literatury we Włoszech. Uwzględnił więc prace Valletty, Geddy, Mariotti'ego i Salvaneschi'ego. W zakończeniu książki została nawet zwrócona uwaga na pracę pośmiertną L. Ferrero (La Catena degli Anni), młodego poety i myśliciela włoskiego, który z początkowego wielbiciela muzyki Chopina, stał się jej przeciwnikiem. Ponieważ z wypowiedzi tego autora wynika, że muzyka Chopina widocznie nie odpowiada potrzebom ani dążeniom, ani też smakowi dzisiejszej epoki, przeto Bronarski słusznie zauważa, że jest to bardzo smutnym signum temporis. Oczywiście pogląd taki byłby u nas nie tylko wielkim nieporozumieniem, ale świadczyłby o poziomie umysłowości i poczuciu estetycznym takiego autora. **Krystyna Wilkowska**

„Fryderyk Chopin natchnieniem poetów. W setną rocznicę śmierci". Opracowała Krystyna Kobylańska. Przedmowa Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego. Warszawa 1949, Księgarnia wydawn. W. Galster i Ska. Okładkę i układ graficzny projektował Tadeusz Gronowski, 8⁰, podł., stron 420, 2 nl. XIX, 3 nl.

Wydana z inicjatywy Instytutu Fryderyka Chopina w Warszawie Antologia poetycka poświęcona Chopinowi została zebrana przez Krystynę Kobylańską*). Zbiór ten zawiera 189 utworów o charakterze poetyckim różnorodnym i odpowiednio sklasyfikowanym. Jest to zatem największy dotychczas wydany zbiór poezji na temat Chopina. Poprzedziły go w jubileuszowych latach 1899 i 1910 zebrane przez Ottona Mieczysława Żukowskiego i wydane we Lwowie zbiory pt. „Tłumaczenia Fryderyka Chopina" i „Fryderyk Chopin w świetle poezji polskiej", nieporównanie mniejsze od pracy, będącej przedmiotem niniejszego artykułu.

Pierwszy dział pt: „Wiersze pisane za życia Chopina" w ilości dziewięciu, składa się z poezji jemu poświęconych oraz jednej napisanej z okazji zgonu ojca, Mikołaja Chopina, z 12-go maja 1844. Dział ten zawiera m. in. pożegnalną kantatę pióra Ludwika Adama Dmuszewskiego, którą Józef Elsner skomponował na chór z gitarą, i którą w dniu 2 listopada 1830 roku żegnali koledzy i przyjaciele, pod batutą Elsnera, przy rogatkach Wolskich, odjeżdżającego za granicę Fryderyka Chopina. Brak natomiast drugiego czterowiersza wpisanego Chopinowi do „albumu" dn. 25. X. 1830, na stronie 9 przez Konstancję Gładkowską, który brzmi:

Przykre losu spełniasz zmiany
Ulegać musiém potrzebie.
Pamiętay, niezapomniany
Że w Polsce kochają Ciebie.
K. G

Można by tu także umieścić wiersz Stefana Witwickiego (1800—1847) pt. „Odjazd", który Zygmunt Noskowski opracował pt. „Fryderyk Chopin" na chór męski i orkiestrę.

Dużą wartość posiada w tym dziale fotograficzne udokumentowanie (przez doskonałe zdjęcia Czesława Olszewskiego) kilku z tych wierszy, opublikowanych w „Kurierze Warszawskim" z r. 1830, mało dostępnych dla szerszego ogółu.

Następny dział „Pieśni Chopina", jak zresztą w przedmowie słusznie podkreśla Stanisław Ryszard Dobrowolski, nie ma właściwie w tym zbiorze, noszącym wyraźnie tytuł „Fryderyk Chopin natchnieniem poetów", względnie na okładce „Chopin Antologia", miejsca, nie odpowiadając zupełnie założeniu książki. Wszakże tu Chopin, tworząc swe pieśni których publikacji zresztą

*) podaną na karcie tytułowej bezpodstawnie jako Członek Komisji Naukowej Instytutu Fryderyka Chopina, w ogóle dotychczas nie istniejącej. I-a Komisja IFC nosiła nazwę Komisja Badań i Zbiorów, lecz i ta od r. 1948 nie istnieje.

wyraźnie nie życzył sobie, czerpał natchnienie z poematów współczesnych mu poetów, a nie odwrotnie! Można było umieścić „Pieśni" jako odrębny dodatkowy rozdział na końcu książki, z odpowiednim wstępem.

Pisownia „Mazura" wpisanego Hance do albumu na stronie 11, podczas przejazdu Chopina przez Pragę, dnia 23 sierpnia 1829, do słów Ignacego Maciejowskiego, nie odpowiada manuskryptowi oryginalnemu ani publikacji w „Dalibor", Praha z r. 1879 *).

Dział „Wiersze pisane po śmierci Chopina", obejmuje 53 pozycji. Rozpoczyna się od wiersza Seweryna Kaplińskiego „Na śmierć Chopina", który ukazał się wraz z litografią Podczaszyńskiego według rysunku Teofila Kwiatkowskiego pt. „Chopin na łożu śmierci" w numerze grudniowym 1849 r. „Biblioteki Warszawskiej" na str. 560—561. Na tej samej stronie 561 został wydrukowany, inspirowany zgonem Chopina poemat „Cisza" Zenona Fischa (1820—1870, pseudonim Tadeusz Padalica), nie uwzględniony w zbiorze. Daremnie szuka się, także w tym dziale, tak poważnych poematów, jak Antoniego Bogusławskiego „Chopin u Radziwilla" lub Edwarda Ligockiego „Chopin w Paryżu", lub całkiem nowych, jak „Ojczyzna Chopina" Stanisława Balińskiego (Odrodzenie, Lublin 3. IX. 1944, Rocznik I, nr 1, str. 4).

Umieszczenie Norwida „Fortepian Chopina" na podstawie pierwszej wersji z autografu ma swoją wartość dokumentarną w facsimilowym wydaniu „Vademecum Podobizna autografu" Towarzystwa Naukowego Warszawskiego (Warszawa 1947), ale nie w zbiorze mającym służyć popularyzacji. Tu raczej nadawałaby się ostateczna, ogólnie przyjęta wersja, bo wiadomo, że poemat ten przeszedł od pierwopisu jeszcze kilka transformacji. Deklamator „Fortepianu Chopina", chcący skorzystać z „Antologii", z trudem mógłby to uczynić.

„Wzmianki o Chopinie w różnych wierszach" — jest to dział obejmujący 20 utworów, a między nimi cytaty z Norwida „Promethidiona" i „Wesela" oraz z „Wesela" Wyspiańskiego; między nowszymi są wiersze S. R. Dobrowolskiego, Mieczysława Jastruna, Leopolda Staffa, Juliana Tuwima i innych.

Najbogatszym działem są „Ilustracje poetyckie i impresje na tle utworów Chopina". Znajduje się w nim 77 pozycji, m. in. poezje z epoki Chopina, jak Włodzimierza Wolskiego, brak jednak tegoż poety „Fryderyk Chopin 20 Preludium" i „Nokturn op. 9 nr 2". Z późniejszych są poezje Maryana Gawalewicza, Marii Konopnickiej, Witolda Łaszczyńskiego, Józefa Mirskiego, Artura Oppmanna (Or-Ot), Lucjana Rydla, Kazimierza Tetmajera, Kornela Ujejskiego i in. Brak przede wszystkim zbioru B. Szczęsnego Herbaczewskiego „Melodeklamacje do muzyki Chopina", wydanego zarówno z nutami (Warszawa s/a. Nakładem Kazimierza Idzikowskiego) jak w zbiorze poezji Herbaczewskiego oraz zbioru A. E. Borsta „Interpretacje słowne i melodeklamacyjne na tle utworów muzycznych Chopina" (Toruń 1925) i sporo innych. Natomiast należy uważać za niewłaściwe umieszczenie Boy-Żeleńskiego „Kuplet Paderewskiego", jako absolutnie nic wspólnego z Chopinem nie mające — i za wysoce niesmaczne.

Wybór „Przekładów", ostatni dział książki, składający się z 11 utworów poetyckich, zapoznaje czytelnika ze wspaniałym, choć fantastycznym i opartym

---

*) por. Janusz Miketta: Mazurki Chopina. Kraków 1949, P. W. M.

na fałszywej wiadomości o zabraniu serca Chopina z kościoła św. Krzyża w Warszawie przez opuszczające miasto wojska rosyjskie, w r. 1915, wierszem Edmunda Rostanda w tłumaczeniu Zechentera oraz z poezją chopinowską u słowiańskich narodów: czeskiego, rosyjskiego i ukraińskiego.

Odczuwa się w zbiorze „Fryderyk Chopin natchnieniem poetów" zupełny brak poezji podziemnej na temat Chopina z czasów okupacji niemieckiej 1939 do 1945, dosyć obfitej, takiej, jak Kubalika „Ręce Chopina" (1944) lub anonimowy wierszyk, który pewnego dnia w r. 1940 ukazał się na opustoszałym cokole zniszczonego przez Niemców pomnika Chopina w Parku Łazienkowskim, a potem kursował po całej Warszawie:

Kto mię zdjął
To nie wiem,
Ale wiem dlaczego:
Żebym im nie zagrał
Marsza Żałobnego.

Świetny wyraz istotnie warszawskiego dowcipu!

Jak słusznie w przedmowie zaznacza Stanisław Ryszard Dobrowolski, braki te i inne powstały mimo zamiaru i ambicji wydawców, by zgromadzić i wydać wszystko, co świadczyłoby o kulcie poetów dla Chopina. Takie wydanie wymagałoby zbiorowego opracowania.

Książka jest zaopatrzona w alfabetyczny spis wierszy według autorów, alfabetyczny spis wierszy według słów początkowych oraz tytułów, spis Dzieł Chopina wspomnianych w zamieszczonych wierszach, spis ilustracji i spis rozdziałów, co jest wielką zaletą, gdyż czyni ją przejrzystą i ułatwia orientację.

Strona graficzna, o ile chodzi o stronę opracowaną przez Tadeusza Gronowskiego, jest rozwiązana dosyć estetycznie i w charakterze zbliżonym do epoki Chopina, co zapewne leżało w zamiarze wydawców tego albumu. Jednakże, przy tak wielkim koszcie wydania i bogatym materiale ilustracyjnym (68) należy uważać ilustracje z klisz w przeważającej części za zbyt niskie poziomem wykonania technicznego i drukarskiego, poniekąd wprost słabe, zwłaszcza gdy chodzi o rękopisy muzyczne.

Umieszczony na str. 11 portret Chopnia ze zbiorów IFC nie jest, jak głosi notatka pod nim, rysowany przez Lehmanna, lecz bardzo złą kopią a n o n i m o w e g o rysownika z oryginału, znajdującego się w zbiorach p. François Léo w Paryżu, rysowanego i podmalowanego przez Lehmanna w r. 1847. Oryginał, którego doskonałą reprodukcję zawiera katalog paryskiej wystawy chopinowskiej z października 1949 (nr 177 katalogu, pl. III), przedstawia nam Chopina o całkiem innych rysach, o innym wyrazie oczu itp. szczegółach. Należy jeszcze sprostować informacyjną notatkę przy rysunku Cypriana Kamila Norwida na str. 194, którego właściwym tytułem jest „W salonie ks. Marceliny Czartoryskiej". Mianowicie osobami na tym rysunku przedstawionymi są: Chopin, siedzący na froncie, przy fortepianie Teleffsen, a za nim stojący Grzymała (z brodą) i Szumlański — a nie Franchomme, którego znany zresztą z portretów profil o krótkim, zadartym nosie tak świetnie wypomniał mu Chopin w swym liście z 14 września 1833 roku:

Reasumując, książka „Fryderyk Chopin, natchnieniem poetów" przedstawia pozycję bardzo wartościową jako dotychczas najobszerniejszy zbiór poezji dotyczących Chopina, który posiadamy. Wartość zebranych poematów jest podkreślona licznymi komentarzami, częstym podawaniem źródeł itp. notatkami oraz tu i ówdzie dokumentacją w postaci fotografii, publikacji, manuskryptów itd. Niestety niewspółmiernie wysoka cena, przy zresztą niekoniecznie dobrej pracy introligatorskiej (za słabe, zbyt oszczędnościowe, przy takiej cenie, szycie), czyni książkę tą, która powinna spopularyzować poezję, poświęconą Chopinowi, całkiem niedostępną dla szerokiego ogółu.

B. E. Sydow

Maria Mirska: Szlakiem Chopina. W setną rocznicę śmierci Fryderyka Chopina. Warszawa 1949, W. Galster i Ska, 8⁰, str. 224, 6 nl., 106 ilustr.

Książka Marii Mirskiej, będąca prawie wyłącznie zbiorem jej artykułów publikowanych w latach między dwoma wojnami światowymi, posiada, jak w przedmowie podkreśla prof. dr Adolf Chybiński, poważne walory ze względu na to, iż gromadzi liczne i mało znane materiały dotyczące życia Chopina, w szczególności związane z jego podróżami, oszczędzając tym, którzy tym odcinkiem życia kompozytora są zaniteresowani, dużo pracy. Chopin bowiem, w przeciwieństwie z ogólnym mniemaniem, był bardzo ruchliwy i lubił podróżować, póki stan zdrowia mu na to pozwalał. Około 40 miejscowości w kraju i przeszło 50 zagranicznych wiąże się z dłuższymi i krótszymi pobytami jego, z jego podróżami i wycieczkami.

Autorka nie zdążyła oczywiście zwiedzić lub ująć w swej pracy wszystkich tych miejscowości, jakkolwiek korzystała nie tylko ze swych podróży artystycznych, jako pianistka, które odbywała zarówno w kraju jak za granicą, lecz poświęcała często czas swój specjalnie na zwiedzanie miejscowości ściśle związanych z Chopinem.

Na wstępie książki, w rozdziale „Warszawa — miasto Chopina" czytelnik, po zwiedzeniu Żelazowej Woli i Brochowa, w życiu Chopina i rodziny jego tak ważnej odgrywających roli, jest wprowadzony w atmosferę Warszawy, jaką znał i kochał młodociany kompozytor, gdzie doznawał pierwszych triumfów i pierwszych rozczarowań.

Mała mapka „Szlak chopinowski", znajdująca się na stronie 28, szkicowo obejmuje główne miejsca pobytów Chopina w Polsce. Przede wszystkim pokazuje nam położenie, może nieco niedokładne z punktu widzenia geograficznego, miejsc wakacyjnych wypoczynków oraz miejsc związanych muzyczno-wrażeniowo z jego twórczością. Tu, na Mazowszu i na Kujawach zwłaszcza, zasłyszał Chopin te oddźwięki duszy narodu, zaklęte w muzyce ludu polskiego, które stały się, poprzez filtr jego duszy artystycznej, tymi arcydziełami muzyki, które swą treścią i formą oczarowują zarówno swoich jak obcych.

W rozdziale „Chopiniana Antonińskie" znajdują się niezwykle ciekawe, a częściowo nieznane ogółowi szczegóły z pobytów Chopina w Poznańskim, u Radziwiłłów w Antoninie. Odwiedzając w bliskim sąsiedztwie żyjącą chrzestną matkę swą, Annę ze Skarbków Wiesiołowską, Chopin niejednokrotnie odwiedzał dom Antoniego Radziwiłła, ówczesnego namiestnika wielkopolskiego

W r. 1829, po powrocie z Wiednia i pierwszych wielkich sukcesach zagranicznych jako kompozytor i pianista, został zaproszony do Antonina i przebył tam około tygodnia. Świadczy o tym wpis do albumu-księgi gości antonińskich, pod datą 26 października 1829:

„Frédéric Chopin" a obok „Stefan Wiesiołowski z żoną".

Szczególnie interesujący jest nieznany prawie fakt, że podpis Fryderyka figuruje obok zanotowanego z datą 21 sierpnia wpisu ojca, Mikołaja:

„Chopin son épouse et ses deux filles".

Wynika z tego, że podczas pobytu Fryderyka za granicą rodzice jego składali, razem z zapisanym jednocześnie hr. Fryderykiem Skarbkiem, serdecznie z nimi zaprzyjaźnionym, Radziwiłłom wizytę. Niewątpliwie głównym tematem rozmów był wówczas wysoce zdolny, przez Elsnera jako geniusz muzyczny przy opuszczaniu Wyższej Szkoły Muzycznej określony, syn Chopinów i jego przyszłość artystyczna. Wiadomo, że Mikołaj Chopin liczył się poważnie z protekcją i pomocą finansową Antoniego Radziwiłła, w skrajnym przeciwieństwie do syna, chłodno i trzeźwo patrzącego na życie, mimo młodości i swego romantycznego usposobienia, jak jasno wynika z listu z 20 października do przyjaciela i powiernika Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, gdzie tak się wyraża w przeddzień wyjazdu do Antonina:

„Przyczyną mego wyjazdu jest także bytność Radziwiłła w swoich dobrach za Kaliszem. Były bowiem oświadczyny, żebym jechał do Berlina, w jego pałacu mieszkał i tym podobne słówka piękne, zabawne — ja jednak żadnej w tem nie widzę korzyści, gdyby się to nawet ziścić miało, o czem wątpię, bo to już niejedna łaska pańska, którą na pstrym koniu widziałem; ale Papa nie chce wierzyć, żeby to były tylko des belles paroles i to jest przyczyna mego wyjazdu..."

Miał rację Fryderyk Chopin, jak się okazało, nie licząc na pomoc Radziwiłła; niemniej spędził wówczas rozkoszny tydzień w towarzystwie wysoce kulturalnym i muzyce oddanym Radziwiłłów, a szczególnie młodziutkich księżniczek: Elizy, która go uwieczniła dwoma udanymi portrecikami ołówkowymi w swym albumie — które Maria Mirska publikuje przy tym artykule — i Wandy, której paluszkami chętnie kierował po klawiszach fortepianu. Wspomniane portreciki są dokumentami ikonograficznymi bardzo cennymi, gdyż z okresu lat młodzieńczych Fryderyka znamy jedynie portret olejny Miroszewskiego, również z roku 1829, i anonimowy portrecik akwarelowy przypuszczalnie z r. 1828.

Niestety z „Chopinian Antonińskich" po ostatniej wojnie nic nie pozostało poza zapomnianym na strychu i srodze zniszczonym fortepianem, na którym Chopin grywał i który Siemiradzkiemu służył do znanego obrazu „Chopin u Radziwiłła". Fortepian ten przewieziono niedawno do Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu, gdzie po gruntownym remoncie został umieszczony na tegorocznej wystawie starych instrumentów muzycznych w dziale z wielkim pietyzmem poświęconym Chopinowi.

Pamiątkom związanym z Marią Wodzińską, a pośrednio z Chopinem, Słowackim i Mickiewiczem poświęca autorka rozdział bardzo interesujący pt. „Echa miłości romantycznej w Muzeum Łowickim".

W następnym rozdziale. pt. „Album Fryderyka Chopina" został szczegółowo opisany, strona po stronie, dziennik — album młodego, wyjeżdżającego na zawsze z kraju kompozytora. Cenna ta pamiątka, znajdująca się w zbiorach Biblioteki Narodowej, została podczas okupacji przeniesiona wraz z innymi pamiątkami do Biblioteki Krasińskich na Okólniku i spalona wraz z tą cenną biblioteką po powstaniu w r. 1944. Ten rozdział zawierający m. in. notatki Chopina z okresu pobytu we Wiedniu na przełomie r. 1830—1831 oraz tzw. „Dziennik Sztutgartski" jest nieocenionej wartości tym bardziej, że jest ilustrowany fotografiami rysunków, znajdujących się w albumie, oraz facsimilem deklaracji miłosnej George Sand: „On vous adore. George". Do której dopisała się aktorka Maria Dorot, przyjaciółka George: „et moi aussi! et moi aussi! et moi aussi!!! Marie Dorot".

W dalszym rozdziale „Chopin i George Sand na Majorce" przenosi autorka czytelnika na złotą wyspę balearską, gdzie Chopin spędził z panią Sand swe miodowe miesiące, które o mało nie przypłacił życiem. I tu znowu, nie czcze wyliczanie faktów, lecz niezwykle fascynująca i doskonale udokumentowana relacja, przenosząca nas w ten krótki okres życia Chopina, którego ostatecznym wynikiem, mimo strasznego osłabienia fizycznego wywołanego warunkami klimatycznymi i niewygodami, były wspaniałe utwory, a między nimi takie arcydzieła, jak Preludia op. 28. tu wykończone, a może w pewnej części skomponowane. — Również następny rozdział „Spór o celę Chopina" jest związany z Valdemosa, mając szczególny posmak aktualności.

Podczas swych podróży Maria Mirska nie tylko poświęciła swój czas zwiedzaniu miejscowości z Chopinem związanych. Łączyła swe badania lokalne oraz szczegółów życia Chopina z nimi związanych zawsze z poszukiwaniem śladów jego twórczości. I tak natrafiła w r. 1930 w Paryżu, w Muzeum Adama Mickiewicza, mieszczącym się w Bibliotece Polskiej, na nieznanego wówczas Mazurka As-dur (nr 57, wg. Janusza Miketty: Mazurki Chopina) z r. 1834 wpisanego przez Chopina do albumu Marii Szymanowskiej, znajdującego się po śmierci matki w posiadaniu Celiny z Szymanowskich Mickiewiczowej. O tym Mazurku oraz o pierwopisie Mazurka cis-moll op. 6, nr 2 (6-tym) pisze Mirska w dwóch rozdziałach im poświęconych, a ilustrowanych fotografiami tych utworów.

W rozdziale „Rewindykacja Chopina" podaje autorka dokładne szczegóły dotyczące manuskryptów muzycznych, pierwszych wydań, autografów korespondencji itp. ze zbiorów firmy wydawniczej Breitkopf & Härtel w Lipsku, które odzyskała Polska drogą rewindykacji. Zbiór ten niestety obecnie znajduje się w Kanadzie, wywieziony z Polski przy ucieczce rządu we wrześniu 1939 r. Dotychczasowe starania o odzyskanie tych bezcennych pamiątek nie zostały uwieńczone powodzeniem.

Dalsze rozdziały są poświęcone omówieniu różnych publikacji o Chopinie jak Antoniego Wodzińskiego „Les trois romans de Chopin", Paryż 1886, Raoula Koczalskiego „Frédéric Chopin Betrachtungen-Skizzen-Analyse", Bayentha 1936, Paula Egerta „Friedrich Chopin", Potsdam 1936 i Henryka Opieńskiego „Listy Fryderyka Chopina", Warszawa 1937.

„Nieznane listy do Chopina", to tytul rozdziału, zawierającego 13 listów, w tym 3 w języku polskim: Elsnera i Stefana Witwickiego oraz 10 tłumaczo-

27*

nych z francuskiego i niemieckiego Alkana, Kamilii de Courbonne, Astolfa (nie Adolfa) de Custine'a, Katarzyny Diller de Perreire, Ferdynanda Hillera, Ernesta Legouvé, wydawcy Sina i Wojciecha Żywnego.

Rozdziały „Wesołe chwile Mistrza" i „Wspomnienia Antoniego Wodzińskiego o Marii Wodzińskiej i Fryderyku Chopinie" i „Wspomnienia księdza Jełowickiego o Chopinie" są ostatnimi ogniwami tego łańcucha artykułów. Wartość tych szesnastu rozdziałów, składających się na książkę „Szlakiem Chopina" jest podkreślona bogatym materiałem ilustracyjnym, mającym związek z treścią tekstów, w wielu wypadkach po raz pierwszy publikowanym w tym tomiku.

Fakt, że zniszczenia i inne skutki ostatniej wojny odbiły się bardzo boleśnie na stanie posiadania naszych pamiątek po Chopinie, że stale ubywają te widoczne łączniki między jego epoką a nami, czyni publikacje tego rodzaju, jak zbiór Marii Mirskiej, bardzo pożądane. O ile wiadomo, autorka nie wyczerpała bynajmniej w tym tomie wszystkich swych doświadczeń i rezultatów badań, podjętych podczas podróży szlakiem Chopina. Toteż wyrażam nadzieję, że będzie miała sposobność podania do wiadomości w ponownym wydaniu swej książki tych materiałów, które w obecnym nie znalazły miejsca.

B. E. Sydow

J. A. Kremlew: Fryderyk Chopin. Zarys życia i twórczości. Leningrad—Moskwa 1949. Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, 8⁰, str. XIX + 410 z licznymi rycinami i przykładami nutowymi.

Monografia niniejsza należy bezsprzecznie do najwybitniejszych publikacji ostatnich czasów z zakresu chopinologii. Dla nas Polaków posiada ona specjalną wartość. Z jednej strony jako praca przełomowa, praktycznie wykorzystująca metodyczne zasady materializmu historycznego i dialektycznego, z drugiej zaś jako dzieło radzieckiego muzykologa, który poświęcił je narodowi polskiemu, czym dał dowód przyjaznego stosunku do nas. Ten piękny gest stanowi niewątpliwy wkład w dzieło przyjaźni radziecko-polskiej i przyczyni się do dalszej konsolidacji wszystkich postępowych i demokratycznych sił w naszych zaprzyjaźnionych krajach.

Praca Kremlewa wyszła z ramienia Państwowego Nukowo-Badawczego Instytutu Teatru i Muzyki. W związku z tym została poprzedzona wstępem dyrektora tego Instytutu, prof. A. Ossowskiego, który w zwięzłej formie dał uzasadnienie metodycznego podejścia autora i uwypuklił jego osiągnięcia. Zasługą Kremlewa jest przedstawienie życia i twórczości Chopina w oparciu o szeroką podstawę historyczną, oraz o naukę Marksa, Engelsa, Lenina i Stalina, co umożliwiło mu przedstawienie zjawisk nie tylko zgodnie z prawdą historyczną, ale jednocześnie naświetlenie całego mechanizmu procesu rozwojowego twórczości Chopina uwarunkowanego przez czynniki natury politycznej i społecznej. Stąd więc zarówno życia jak i twórczości kompozytora nie uchwycono w sposób izolowany, lecz we wzajemnym powiązaniu wypadków historycznych, które kierowały losami Chopina, co z kolei miało wpływ na jego osobowość twórczą. Takie podejście metodyczne pozwoliło Kremlewowi spojrzeć krytycznym okiem na dotychczasowy dorobek badań nad twórczością Chopina

i wprowadzić szereg uzasadnionych sprostowań oraz w znaczny sposób rozszerzyć zakres tych zadań.

Praca Kremlewa składa się z dwóch części, z których pierwsza jest poświęcona życiu, druga zaś twórczości Chopina. Ponieważ część o życiu kompozytora stanowi podstawę dla zrozumienia procesu twórczego, przeto uwzględnione zostały przede wszystkim te dane biograficzne i historyczne, które rzeczywiście wiążą się ściśle z twórczością Chopina i pozwalają na uchwycenie we właściwy sposób jej rozwoju. Jest więc rzeczą zrozumiałą, że Kremlew skrzętnie oczyścił biografię Chopina z wszelkiego balastu legendarnego, przedstawiając Chopina takim, jakim był w rzeczywistości jako człowiek i artysta. Mając na uwadze plastyczne przedstawienie rozwoju twórczości Chopina, nie omawia dzieł kompozytora według form i rodzajów, ale w porządku chronologicznym, dzięki czemu uzyskał nieskazitelną ciągłość. Dla wprowadzenia czytelnika w narodowy charakter twórczośc Chopina, właściwe omówienie dzieł poprzedza specjalnym rozdziałem, poświęconym stosunkowi Chopina do folkloru, gdzie wskazuje nie tylko na wpływ folkloru wiejskiego, ale również i miejskiego na Chopina. Ważnym spostrzeżeniem Kremlewa jest stwierdzenie, że u Chopina nie mamy do czynienia ani z mechanicznym przenoszeniem materiału folklorystycznego na grunt muzyki artystycznej, ani z naginaniem szeroko rozwiniętych form muzyki artystycznej do form folkloru, ale z twórczym wykorzystaniem jego materiału w ten sposób, żeby jako rezultat wypływała muzyka o charakterze naprawdę narodowym. W ślad za tym nastąpiło u Chopina wzbogacenie muzyki artystycznej pod każdym względem, zwłaszcza w zakresie takich elementów, jak melodyka, harmonika i rytmika, co zapewniło trwałą wartość jego twórczości i światowe znaczenie.

W rozwoju twórczości Chopina wydziela Kremlew trzy fazy rozwojowe. Pierwsza faza obejmuje okres do 1830—31 r., w którym przejawiła się już wyraźna indywidualność twórcza, ale gdzie jeszcze romantyzm Chopina nosi znamiona sentymentalizmu a realizm jego posiada postać dość naiwną. Natomiast okres drugi, sięgający do lat 40-tych, odznacza się zupełną już dojrzałością twórczą i ideową. W tym to czasie przechodzi Chopin od marzycielsko-romantycznego nastawienia do postawy heroicznej i tragicznej. Jego romantyzm staje się zwiastunem najlepszych humanistycznych ideałów przodującej ludzkości, jego realizm zyskuje głębię psychologiczną, będąc wykładnikiem przeciwieństw i walki ludzkich emocji, wreszcie jego patriotyczne pragnienia i tęsknoty prowadzą twórczość na drogę optymizmu. W trzecim okresie optymistyczne tendencje, wprawdzie zyskują przewagę nad tragicznymi, ale jednocześnie stwierdza Kremlew już pewne niebezpieczeństwa, mianowicie quasi-impresjonistyczne dążenia, zbiegające się z nastawieniem neoklasycznym.

Jak z powyższych ogólnikowych uwag wynika, Kremlew zwrócił uwagę na najistotniejsze cechy twórczości Chopina, tzn. na narodowy charakter jego dzieł, na realizm przejawiający się w wyrazistości strony ideowo-emocjonalnej utworów oraz na głęboki humanizm, który pozwolił Chopinowi przezwyciężać nastawienie tragiczne i podkreślać w swojej twórczości wiele radosnych momentów ludzkiego życia. Wszystkie te cechy zostały ujawnione w przekonywujący sposób na podstawie wnikliwej analizy dzieł kompozytora. Rzecz jasna — nie wszystkie dzieła przeanalizował Kremlew dokładnie, bowiem taka

analiza przekroczyłaby rozmiary i tak już obszernej pracy. Niemniej jednak ważniejsze dzieła zostały rozpatrzone dość szczegółowo, a co najważniejsze, w sposób przekonywujący — i to tym bardziej, że w odróżnieniu od metod muzykologii burżuazyjnej ominął Kremlew wszelkie dociekania nieistotne, zwłaszcza natury spekulatywnej.

Ważnym uzupełnieniem działu poświęconego twórczości są rozdziały dotyczące badań nad twórczością Chopina oraz stosunku muzyków rosyjskich do naszego kompozytora. W związku z pierwszym zagadnieniem przeciwstawił się Kremlew niedocenianiu folklorystyczności u Chopina i ścisłego związku jego twórczości z melodyką ludową, zarzucaniu Chopinowi braku zdrowej, męskiej postawy, uwzględnianiu u Chopina tylko strony technicznej jego dzieł bez należytego uwypuklenia ich głębokiej treści ideowej, wadliwej oceny jego zdobyczy melodycznych i harmonicznych, wreszcie wskazał na niewłaściwą interpretację jego dzieł na wzór manier Liszta i Thalberga. W drugim przypadku przytoczył Kremlew interesujący materiał dowodowy, świadczący, że najwybitniejsi kompozytorzy i krytycy rosyjscy żywo interesowali się muzyką Chopina i nader wysoko ją cenili, co znalazło swój wyraz w licznych ich wypowiedziach, a nawet kompozycjach oraz opracowaniach jego dzieł.

Monografia Kremlewa została wydana w pięknej szacie graficznej, przy czym umieszczono tam wiele rzadkich rycin, niejednokrotnie w Polsce nieznanych, lub mało znanych, zwłaszcza ze zbiorów rosyjskich. Z uwagi na wielką wartość pracy, przede wszystkim pod względem metodologicznym, należałoby ją w jak najkrótszym czasie przetłumaczyć na język polski.

J. M. Chomiński

Antoine E. Cherbuliez: Fryderyk Chopin — Leben und Werk. Zurych 1947, A. Mueller-Verlag, str. 208.

Książka Cherbulieza jest książką z ambicjami. Autorowi nie szło o jeszcze jedną z rzędu popularną monografię o Chopinie, aktualną ze względu na zbliżającą się setną rocznicę śmierci kompozytora i powtarzającą ogólniki od kilku pokoleń spotykane w tego rodzaju pracach. Cherbuliez — przystępując do napisania książki o Chopinie dla swojego środowiska (Ch. jest docentem muzykologii w Szwajcarii, w Zurychu) — pragnął dać coś więcej niż tylko biografię kompozytora i powierzchowne omówienie jego twórczości. Przede wszystkim oparł się na całej literaturze chopinologicznej ostatnich 20 lat, w szczególności — i to należy uznać za wielki plus — polskich badaczy. Po drugie — pragnął twórczość Chopina bezpośrednio wywieść w jej cechach najistotniejszych z samego życia kompozytora, zaś życie to wyjaśnić środowiskiem, względnie obydwoma środowiskami, które kształtowały twórczość Chopina. Środowiska te pragnął opisać wyjaśniając prądy intelektualne, artystyczne, nurtujące ten odcinek czasu, który możemy nazwać „epoką Chopina". Tym wymaganiom stawianym sobie w stosunku do tematu pracy w pełni uczynił zadość. Nie można mu czynić zarzutu z tego, że głębiej już nie śmiał sięgnąć w epokę, że właściwych motorów zarówno prądów myślowych jak i artystycznych „epoki chopinowskiej" już nie wykrył. To sprawa metody, podejścia do zagadnień, której widocznie muzykologia szwajcarska, względnie sam Cherbuliez, jeszcze nie stosuje.

Za cechę dodatnią nastawień metodologicznych Cherbulieza należy natomiast uznać to, że podkreśla i uwypukla on znaczenie p o l s k o ś c i w twórczości Chopina, że w kompozytorze Chopinie widzi właściwie tylko syntezę Chopina patrioty i Chopina-romantyka, inne współczynniki jego stylu uznając za bardziej zewnętrzne nawarstwienia. Do zalet wywodów Cherbulieza należy niewątpliwie usiłowanie wzajemnego ustawienia takich współczynników w twórczości Chopina, jak: surowiec folklorystyczny, ogólny klimat narodowy sztuki polskiej, stadium rozwoju techniki fortepianowej, wpływy idące od nurtu romantycznego, krzyżowanie tradycyj polskich i innych (w szczeg. klasycznych, włoskich i francuskich) w muzyce Chopina, ogólny problem liryzmu w muzyce — to wszystko rozważane na tle osobowości Chopina, takiej, jaką wyznaczał jego typ psychiczny, jego środowisko, tradycje tego środowiska, indywidualne losy kompozytora.

Biografię Chopina poprzedza szkic historii ogólnej, szkic dziejów Polski od IX—XIX wieku. Samo postawienie problemu historii Polski, jako wyniku jej geopolitycznego położenia, jako wyniku krzyżowania się wpływów Wschodu i Zachodu, to samo również w zastosowaniu do dziejów kultury polskiej, w szczególności do historii muzyki polskiej — również świadczy o próbie głębszego spojrzenia na kompleks tradycyj, które urabiały mentalność Chopina. Można się z autorem nie zgadzać na szereg uogólnień, zwłaszcza dotyczących narodowej psychologii Polaków, można mu zarzucić, że swoją „historiozofię" buduje nie wnikając w konflikty klasowe, wyznaczające dzieje polskiego narodu i jego kultury — nie można jednak niektórym jego wywodom odmówić wnikliwości, zwłaszcza zważywszy, że są to tylko wstępne, przygotowujące szczegółową biografię, uwagi ogólne.

Epokę Chopina, zwłaszcza pierwszy odcinek jego życia, tzn. w Polsce, rysuje ciekawie, choć powierzchownie, czemu przeciwstawia się bardzo żywo napisany rozdział o życiu i prądach kulturalnych Paryża „chopinowskiego". Na tle obu tych fresków historycznych rozwija biografię kompozytora, której nic nie można zarzucić. Przeciwnie, należy z uznaniem podkreślić, że Cherbuliez sprawę polskości Chopina, jego związania z polskim środowiskiem, jego myślowego, emocjonalnego poczucia przynależności do polskiej kultury, że sprawę jego patriotyzmu — uznaje za sprawę pierwszej wagi w rozwoju psychiki kompozytora, za decydującą w jego twórczości.

W części omawiającej twórczość Chopina można już wysunąć pewne obiekcje. Przede wszystkim uwagi o polskiej muzyce ludowej należy uznać za niezbyt udane. Obok słusznych w zasadzie sformułowań, są tu i poważne braki. Cherbuliez przypisuje muzyce polskiej jakiś instrument „sairala" jako typowo ludowy rodzaj fletu; nic nie mówi o roli basetli w kapeli ludowej, twierdzi, że „chodzony" powstał z „upadłego socjalnie" poloneza itp.

W rozdziałach omawiających twórczość Chopina przeprowadza podział na utwory o charakterze wyraźnie narodowym i na formy pozbawione tego charakteru. Z proporcji kompozycji jednych do drugich (100 na 132) wnosi, że „Chopina nie można uważać za wyłącznie narodowego kompozytora". Zaś przy podziale na narodowe i nienarodowe dzieła Chopina do pierwszej grupy procz mazurków i polonezów, zalicza — niewiadomo na jakiej podstawie — takie utwory jak Ballady, Scherzo h-moll, marsz z Sonaty b-moll, pieśni i in.

Zasada podziału nie jest tu jasna, między obu grupami są tylko ilościowe różnice w wykorzystaniu materiału folklorystycznego, a charakter obu tych grup jest jednorodny, tak że wywody Cherbulieza, a zwłaszcza jego wniosek ostateczny, wydają się mało przekonujące.

Mimo to książce Cherbulieza w jej części omawiającej twórczość Chopina nie można odmówić inteligentnego i poważnego podejścia do zagadnienia twórczości Chopina. Zwłaszcza ciekawe są wywody autora dotyczące „pianistyczności" stylu Chopina; w samo sedno trafia wyjaśnienie „wokalności" melodyki chopinowskiej, aktualnie brzmią uwagi dotyczące humanizmu sztuki Chopina.

Do mniej pogłębionych należą fragmenty rysujące (na wstępie) dzieje polskiej muzyki przed Chopinem oraz — pod koniec — uwagi dotyczące wpływów muzyki włoskiej, francuskiej i szkoły klasyków wiedeńskich na Chopina. W tak poważnej książce, jaką — mimo swego popularnego charakteru — jest książka Cherbulieza, musi jednak zadziwić tego rodzaju uwaga, jak ta, że wewnętrzne pokrewieństwo stylu fortepianowego Chopina z klawesynistami francuskimi, których Chopin bliżej nie znał, jest widocznie wyrazem pokrewieństwa atawistycznego (sic!) poprzez ojca (vide str. 140). Czyżby odblaski rasistowskich teorii? I jak zastosowane!

Do ciekawszych fragmentów książki należy zaliczyć ustęp, w którym zarysowany jest Chopin-pedagog. Ta strona postaci Chopina jest niesłusznie przez wielu chopinologów zaniedbywana, a niezwykle ciekawe notatki kompozytora, czynione tuż przed śmiercią, mające stanowić jego „szkołę gry na fortepianie", powinne były — zwłaszcza w naszej chopinologii — od dawna znaleźć obszerniejsze uwzględnienie.

Innowacją książki Cherbulieza jest dodana zwarta, ale fachowa charakterystyka każdego z utworów Chopina, od strony jego cech melodycznych, harmonicznych, tonalnych, formalnych. Jest tu prawdziwa kopalnia „rzeczowych danych" (w ułatwionej postaci) ad usum zbyt mało muzycznie wyszkolonych recenzentów. Dodanie tych rozdziałów do książki świadczy, że widocznie nie tylko u nas recenzentom muzycznym brak fachowej wiedzy! Szkoda, że to „kompendium" wiedzy o utworach Chopina jest ujęte w ramki tego samego nieprzekonującego podziału kompozycji Chopina, z jakim polemizowaliśmy powyżej.

Ostatni rozdział — to ciepła charakterystyka Chopina-człowieka, okazująca nam kompozytora od strony jego temperamentu intelektualnego, dowcipu i zrywająca z pokutującą na nim od kilku pokoleń etykietką (zdaje się pochodzącą od Fielda) „talent de chambre de malade".

Książkę kończy szczegółowy spis utworów oraz — co ważniejsze — nagrań płytowych. Nadto dodana jest szczegółowa bibliografia (około 150 pozycji). Należy żałować, że brak w niej prac chopinologicznych radzieckich badaczy (Mazel, Assafiew, Paschałow). **Z. Lissa**

Nicolas Slonimsky: Chopiniana. Some Materials for a Biography. The Musical Quarterly. T. XXXIV, nr 4, str. 467—486. Nowy Jork 1948.

Praca powyższa jest o tyle interesująca, że cytuje szereg wypowiedzi współczesnych Chopinowi krytyków angielskich w latach 1841—43. Rzucają

one światło na stosunek krytyki angielskiej do Chopina, dowodząc o całkowitym niezrozumieniu jego dzieł w tym czasie w Anglii. Jak się w takich wypadkach zazwyczaj dzieje, własne ograniczenie i całkowity brak orientacji w wartości muzycznej dzieł Chopina chcieli ci krytycy przypisać naszemu największemu kompozytorowi. Nie rozumieli oni nawet melodyki Chopina, nie mówiąc już o jego epokowych odkryciach w zakresie harmoniki i formy. Nie trafiał również do ich świadomości sam wyraz muzyki Chopina, tak głęboko emocjonalny, że staje się źródłem wzruszeń i zadowolenia estetycznego nawet dla przeciętnych, muzycznie niewykształconych słuchaczy. Wprawdzie stanowisko krytyki angielskiej można by zrzucić na karb niskiego poziomu angielskiej kultury muzycznej w pierwszej połowie XIX wieku, ale nie sposób nie wyczuć w tych wypowiedziach wyraźnie wrogiego stosunku do Chopina. Krytycy angielscy zatracili wszelki umiar i przyzwoitość. Wystarczy wspomnieć, że wykorzystywali nawet czysto osobiste sprawy Chopina, byle tylko przedstawić go w jak najciemniejszych barwach. Dla ilustracji tej atmosfery zacytuję wypowiedź Wessela i Stapletona, zamieszczoną 28 października 1841 r. w Musical World z okazji pojawienia się Mazurków Chopina

„Fryderyk Chopin osiągnął w ten czy inny sposób rozgłos niebywały, czego zupełnie nie możemy zrozumieć. Rozgłos, jaki nierównie rzadziej osiągają kompozytorzy dziesięciokrotnie bardziej utalentowani niż Chopin. W żadnym wypadku nie jest on banalny, natomiast — co wiele osób będzie uważać za znacznie gorsze — szerzy najbardziej absurdalne i przesadne ekstrawagancje. O ile często jest głębokim, wielkim muzykiem, o tyle jako kompozytor okazuje się niedojrzały i ograniczony. Chopinowi nie brak pomysłów, ale nigdy nie przekraczają one 8 albo 16 taktów, po czym jest on niezmiennie „in nubibus". Najwyższą sztuką w technice kompozycji muzycznej jest umiejętne, właściwe i konsekwentne rozwijanie oraz kontynuowanie myśli twórczej. Myśl może zrodzić się dzięki naturalnym przyrodzonym zdolnościom, ale umiejętność właściwego jej zużytkowania, nadania właściwego charakteru obszernemu utworowi, szczegółowego jej wypracowania, doprowadzenia do tego, żeby była nie tylko tworem oryginalnym, ale istotnie myślą przewodnią — ta tak zazdrości godna umiejętność należy tylko do rutynowanych, utalentowanych kompozytorów. Nie ujawniła się ona u Chopina zupełnie; w rzeczywistości prace jego niezmiennie nasuwają nam myśl o entuzjastycznym uczniu, zdolności którego w żadnej mierze nie pokrywają się z jego entuzjazmem i który chce być oryginalnym za wszelką cenę. Jest jakaś niezręczność w jego harmoniach, a dalej w ich afektowanych dziwactwach, pomimo wymuszonego niepodobieństwa do zwykłych fraz muzycznych, jest całkowita ignorancja rysunku we wszystkich większych utworach, jest dążenie i pogoń za oryginalnością, która (jeśli uda mu się ją osiągnąć), okazuje się suplowata, niedojrzała, niestrawna, w rezultacie czego Chopin nie tylko przestaje być zręcznym, ale nawet umiarkowanie doświadczonym artystą. To wszystko jest widocznie wystarczająco dobre, żeby tak gorączkowy entuzjasta jak Liszt wypisywał poetyckie brednie o muzyce Chopina w „La France Musicale". Z naszej jednak strony, nie możemy w ża-

den sposób dostrzec związku między filozofią a afektacją, poezją a panegirykiem i apelujemy do uszu i sądu każdego obiektywnego człowieka, aby zaświadczył, że wszystkie dzieła Chopina reprezentują pstrą paletę napuszonej przesady i męczącej kakofonii. Jeśli nie jest on jedyny w swoim rodzaju, to tym samym nie może być lepszy od Straussa, czy innego wyrobnika walców, a jeśli jest jedyny — to tym bardziej nieznośny, męczący i śmieszny.

Podobno powiedział Liszt, że w Anglii istnieje arystokracja miernoty z Willamsem, Sterndalem i Bennettem na czele. Znacznie więcej byłoby prawdy, gdyby powiedział, że w Paryżu istnieje arystokracja przesady z nim samym i jego filozoficznym przyjacielem panem Chopinem na czele. Jeśli Bennet i MacFarren są mierni, o ileż więcej prawdy jest w tym, że Liszt i Chopin są super-wspaniali; nie ma dwóch rzeczy bardziej różniących się od siebie niż przeciwne szkoły tak znakomicie reprezentowane. Jeśli jedna jest dobra, — druga siłą rzeczy jest zła — (przyznajcie to, a będziemy mieli satysfakcję). Niech potomność oceni prawdziwe zasługi każdej z nich.

Istnieje obecnie usprawiedliwienie dla przestępstw Chopina: jest on w sidlach arcyuwodzicielki G e o r g e S a n d, znanej równie dobrze z liczebności jak i z doskonałości jej romansów i kochanków. Niemniej dziwi nas, jak mogła ona, która kiedyś owładnęła sercem okropnego, religijnego demokraty L a m e n a i s, pozwolić na trwonienie swej marzycielskiej osobowości przez takie zero muzyczne jak Chopin. Już tyle powiedzieliśmy o nim jako o człowieku, że nie mamy ani miejsca, ani ochoty mówić wiele o jego muzyce. Ci, którzy go wielbią, a imię im legion, będą wielbić i te mazurki, które są więcej niż super - chopinowskie. My tego nie robimy!"

W notatce, jaką redaktorzy wspomnianego czasopisma dołączyli do listu do wydawców Chopina, degradują go tak dalece, że dopatrują się u niego zabawy w muzykę poważną.

„Zawsze staramy się postępować liberalnie i przyzwoicie, jak to przyznają naszemu pismu Wessel i Stapletone. Co się tyczy pana Chopina — choć zdumieni jesteśmy straszliwą postawą przeciwko nam — możemy tylko utrzymać naszą opinię o nim; może jest ona indywidualna, ale nawiązując do utworów pana Chopina i naszej ostatniej notatki, zapewniamy o naszej uczciwości. Nie możemy uznać Chopina na tym szczycie, na którym uplasowała go moda, ale jesteśmy gotowi uznać jego zasługi w zakresie umiejętności robienia zręcznych, ekscentrycznych drobiazgów. I cokolwiek innego mówiłby o nim długi szereg doradców, do których zwracali się sprytni wydawcy, jesteśmy przekonani, że myślą oni tak samo jak my, bowiem tego rodzaju wynalazczość tyle ma wspólnego z prawdziwą sztuką, co np. prace producenta holenderskiej zabawki z wynalazcą maszyny parowej lub fabrykanta paryskiej karykatury z Rafaelem. Choć dziś, niestety, nastała odpowiednia pora dla zabaw tego rodzaju, mimo to wydaje nam się, że obowiązkiem krytyka jest być twardym, jeżeli chodzi

o wykazanie mankamentów smaku publiczności, o stwierdzenie, że zręczność — to nie geniusz, że naleciałości mody nie stanowią właściwej wartości, ze ekstrawaganckie usiłowania nie mają poetyckiego oszlifowania, że jest ogromna różnica między prawdziwą cnotą tych, którzy rzucają bryły szlachetnego metalu na naszych drogach, a tymi, co sypią nam w oczy błyszczący piasek — i że wybitne znaczenie kompozytora jest z reguły udziałem prawdziwie „wielkich" ludzi i należy do tej epoki, która wielkości hołduje. Jeżeli M e n d e l s o h n i dr S c h u m a n n albo P o t t e r udowodnią, że Chopin istotnie posiada tytuł do miana wielkiego muzyka, postaramy się im uwierzyć i ustąpimy. Ponieważ groźny związek powyższych „par excellence dystyngowanych krytyków" nie potrafił znaleźć czegokolwiek zasłużonego w „jednomyślnej pochwale" utworów Chopina, przeto zaryzykujemy wysiłek zapewnienia ich, że nie ma żadnej trudności w wykazaniu setek oczywistych błędów oraz nieskończonej brzydoty, nieznośnej dla prawdziwego smaku i sądu".

Jeszcze 10 sierpnia 1843 r., kiedy krytyka angielska już trochę złagodniała w stosunku do Chopina, M u s i c a l W o r l d, nie może pogodzić się z tym stanem rzeczy, polemizując z J o u r n a l d e s D é b a t s:

„Jakiekolwiek byłoby nasze zdanie o ogólnej tendencji muzyki Chopina, nie możemy zaprzeczyć, że zajmuje on pokaźne miejsce wśród fortepianowych kompozytorów doby obecnej. Jego wielbiciele uważają go za muzycznego W o r d s w o r t h a; chyba o tyle, że gardzi całkowicie popularnością i pisze wyłącznie według własnego standartu doskonałości, uważając opinię większości za złudną. Tym przypomina może Chopin wielkiego poetę angielskiego, ale z każdego innego punktu widzenia nie ma dwóch istot mniej podobnych do siebie, dwóch charakterów bardziej biegunowo przeciwnych. Chopin jest kapryśną, grymaśną, na poł bezmyślną istotą z wrodzonym wielkim talentem muzycznym, ale z wadliwym wykształceniem, czego zresztą jest świadom. Gdyby okoliczności sprzyjały rozwojowi jego zdolności, mógłby stać się wielkim, oryginalnym kompozytorem; mógłby zmusić ludzkie serca do ćwiczeń, podobnie, jak zmusza ich palce. Od zarania swej kariery był Chopin zepsutym dzieckiem: Paryżanie, którzy tak znają się na muzyce, jak Coronor Wakeley na poezji Wordsworth'a, właśnie dlatego, że był tajemniczy i niezrozumiały, natychmiast powitali go jak półboga. Chopin był zachwalany przez felietonistów z Lisztem na czele, choć ci nie wiedzieli, czy jest on na ziemi, czy na księżycu. Pan J u l e s J a n i n, który o muzyce ma również mętne pojęcie, jak i o innych przedmiotach, przyjął Chopina z otwartymi ramionami, albowiem byli oni ulepieni z tego samego ciasta, jeśli chodzi o ogólne zamiłowanie do sztuki. W J o u r n a l d e s D é b a t s ukazał się długi artykuł, o tyle kwiecisty w wyrazie, ile pusty w treści, pozbawiony zdrowego rozsądku, obfitujący w wielobarwne słowa i bardziej nonsensowny niż zwykle. W artykule tym dodano pieprzu, soli i podano czytelnikom. Przyprawa była tak artystycznie sporządzona, że Paryżanie z właściwą im łatwowiernością połknęli Chopina bez zastanawiania się. Skoro połknęli, musieli strawić, co, naszym zdaniem, było już trudniejsze.

My sprzeciwiamy się jedynie niewłaściwemu wyolbrzymianiu wartości Chopina, sprzeciwiamy się zdejmowaniu go z należnego mu miejsca i wznoszeniu go na wyżyny, na które zupełnie nie zasługuje. Chopin, jako pianista i autor pożytecznych, różnorodnych i oryginalnych etiud i ćwiczeń fortepianowych, ma mało albo raczej nie ma rywali, jako myślący muzyk — jest mało lepszy od oszusta[1].

17 sierpnia 1843 r. w inny już trochę ton uderza Dramatic and Musical Review, aczkolwiek daje dowody nie mniejszej ślepoty umysłowej:

„Chopin był przeceniany przez entuzjastów szkoły romantycznej z Lisztem i dr. Schumannem na czele. Wznieśli oni go na wyżyny na które nigdy nie mógł liczyć. To, co miał w sobie prawdziwie wielkiego i dobrego, było zagrożone w swej czystości przez zarozumiałość, zrodzoną z ekstrawaganckiego aplauzu. Z drugiej strony był Chopin niedoceniany przez wyznawców szkoły klasycznej, którą reprezentowali Mendelssohn albo Spohr; mieli oni bardzo powierzchowne pojęcie o jego utworach, uważali go za szarlatana, który wyróżniał się z tłumu chyba tylko większą i nader śmiałą ekscentrycznością. Niesprawiedliwość obu stron jest jasna dla każdego spokojnego obserwatora. Umieszczenie Chopina obok Beethovena czy Mendelssohna, jest takim samym absurdem, jak zdegradowanie go do poziomu Thalberga czy Dohlera. Chopin nie może być wielkim kompozytorem, gdyż brak mu pierwszego warunku wielkości: potęgi ciągłości. Ale nie można również zaszeregować go do pospolitego stada, ponieważ jest oryginalnym myślicielem, obdarzonym niewyczerpaną inwencją i posiada głębokie źródło nowej, wzruszającej melodii. Chopin nie jest w stanie stworzyć symfonii lub uwertury, tzn. dobrej symfonii lub uwertury, albowiem, choć posiada dosyć fantazji dla dobrych projektów, jego poczucie konsekwencji jest za mało rozwinięte, aby umożliwiło mu zademonstrowanie, wypełnienie, rozszerzenie i scalenie jego początkowych zamiarów. Jego koncerty, naprzykład najdłuższe z wydanych utworów, wyróżniają się właśnie tymi brakami. Choć błyskotliwe i efektowne, nie są wielkimi z braku ciągłości uczuć: treść jest doskonała, lecz całości brak kolorytu. Cały utwór nie jest konsekwencją początkowej myśli, będąc czymś absolutnie od niej niezależnym do tego stopnia, że motyw każdego z jego koncertów może posłużyć równie dobrze do innego, jak i do tego, do którego rzeczywiście należy. Dlatego właśnie Chopin nie jest zdolny do stworzenia wielkiego, głębokiego dzieła sztuki".

Wypowiedzi te nie potrzebują chyba żadnych komentarzy. A jednak warto było je przypomnieć polskiemu czytelnikowi właśnie w setną rocznicę śmierci naszego Mistrza, żeby zadokumentować, jak nawet muzycy fachowi nie mogą niejednokrotnie nadążyć za rozwojem muzyki, który dokonuje się w twórczości genialnych kompozytorów.

Olga Łada

Plon publikacji zagranicznych, które ukazały się w związku z setną rocznicą zgonu Fryderyka Chopina oraz podczas samego roku jubileuszowego, przedstawia się niezwykle obficie. Jest to dowodem, jak postać i dzieła jego nieustannie pobudzają autorów całego świata kulturalnego do nowych form przedstawiania jego życia i twórczości, do zapoznawania się coraz bardziej z obliczem jego ducha, który tak piękne dał światu owoce.

W Szwajcarii wyszły — poza dawniej już omawianymi pracami dra Ludwika Bronarskiego („Études sur Chopin", tom I—II oraz „Chopin et l'Italie") — następujące książki:

Antoine E. Cherbuliez: „Fryderyk Chopin Leben und Werk", „Rüschlikon Zürich 1948. Albert Müller Verlag A. G., 16⁰, str. 208. 2 pl. ilustr., 21 przykładów nutowych. Znany muzykolog, docent Uniwersytetu zurychskiego, wywołuje w swej biografii Chopina, która ukazała się w serii „Meister der Musik im 19. und 20. Jahrhundert", niezwykle żywy i szczery wizerunek człowieka i kompozytora. Omówieniu dzieła Chopina poświęca autor prawie połowę swej pracy, przy czym książka posiada spis dzieł z dyskografia, bardzo interesujące dane bibliograficzne oraz spis nazwisk. Praca ta należy mimo niewielkich rozmiarów do najpoważniejszych publikacji chopinowskich ostatnich czasów.

Willy Reich: „Chopin — Elegie". Aus Briefen und Schriften. Zürich 1948, Werner Classen Verlag, 16⁰, str. 92. Książeczka ta zawiera zestawienie najważniejszych dat z życia Chopina, następnie chronologicznie ułożone wyjątki z jego listów i dziennika oraz wypowiedzi współczesnych i przyjaciół, jak Elsnera, Schumanna, Heinego, Liszta, George Sand, Berlioza, Delacroix i innych. Poza tym znajdujemy w niej notatki Chopina, czynione w ostatnich latach dla planowanej przez niego metody gry fortepianowej oraz wspomnienia o nauce u Chopina, wyjęte z dziennika wiedeńskiej pianistki Fryderyki Streicher, z domu Müller, uczennicy Chopina.

Franz Liszt: „Frédéric Chopin". Nach der Urfassung von 1852 übersetzt von Hans Kühner, Basel 1948, Amerbach-Verlag, 16⁰ str. 186, 1 nl., 2 pl. ilustr. Wielokrotnie w oryginale i w tłumaczeniach na różne języki publikowane studium biograficzne Franciszka Liszta, które ukazało się po raz pierwszy w roku 1851 w felietonach paryskiego pisma „France Musicale", począwszy od 6 lutego do 17 sierpnia, a następnie w r. 1852 w formie książkowej, zostało po wyczerpaniu, przy ponownym wydaniu w roku 1879 poważnie przekształcone przez księżnę Karolinę Sayn-Wittgenstein, przyjaciółkę Liszta, Polkę z urodzenia, która także przy opracowaniu pierwszego wydania brała znaczny udział. Objętościowo wyrażała się różnica między pierwszym a drugim wydaniem rozszerzeniem z 206 na 312 stronic. W roku 1941 J. G. Prud'homme odnalazł w Archiwum Opery paryskiej oryginał tego studium i wydał je w dawnej formie, w języku francuskim, w r. 1942 u Corrêa w Paryżu. Obecne szwajcarskie wydanie w języku niemieckim jest wiernym tłumaczeniem tej książki, której walory zarówno jak i poważne braki są ogólnie znane.

W luksusowym numerowanym wydaniu, obejmującym 4000 egzemplarzy ukazało się nowe wydanie Guy de Pourtalès'a: „Chopin ou le poète", Cha-

monix — Mont-Blanc 1947, Editions Jean Landru, 8⁰, str. 223, 8 nl. Ta znana z licznych wydań francuskich i tłumaczeń na obce języki książka Pourtales'a wyszła w „Collection Le Chef-d'Oeuvre" w szacie graficznej bardzo pięknej, na papierze welinowym. Zawiera 9 doskonale wykonanych plansz ilustracji i facsimilów oraz subtelne, oryginalne winiety Bernarda Naudin w tekście.

Sygnalizują obecnie dalszą książkę szwajcarską o Chopinie, która jeszcze nie nadeszła do Polski, mianowicie Roberta B o r y: „Chopin par l'image", opracowaną albumowo na obszernym materiale ikonograficznym oraz informacyjnym, na wzór wydanego poprzednio przez tegoż autora tomu „Mozart par l'image". Toczą się pertraktacje co do ewentualnego wydania tej dokumentalnej książki również z tekstem polskim.

Poza tym wyszła w Szwajcarii nowa obszerna biografia autorów Walter und Paula R e h b e r g: Frédéric Chopin. Sein Leben und sein Werk". Zürich 1949. Artemis Verlag. 16⁰, str. 565, także jeszcze nieznana w Polsce

Włochy wykazały również w ostatnich czasach wielkie zainteresowanie Chopinem. Świadczy o tym nie tylko ponowne, 6-te wydanie książki Hipolito la Valetta: „Chopin La vita — le opere". Torino 1949, Fratelli Bocca, która jest dokładnym powtórzeniem wydań poprzednich. Niestety ukazała się ona ze wszystkimi błędami, popełnionymi przez autora jeszcze w pierwszym jej wydaniu z r. 1910.

Także książka W i l l i a m a M u r d o c h a pt. „Chopin" (pierwsze tłumaczenie włoskie pojawiło się w r. 1938) w piątym wydaniu u G a r z a n t i e g o w Monza 1949, 16⁰, str. 277, 4 nl., nie wykazuje istotnych zmian, powtarzając bezkrytycznie różne mylne wypowiedzi autora, tak jakby od czasu pierwszego wydania angielskiego — Londyn 1934 — badania dokoła postaci i dzieła Chopina nie posunęły się naprzód. Nie mniej książka Murdocha przedstawia sama w sobie pozycję bardziej wartościową niż praca La Valetty.

Adriano L a m i: „Chopin — Canti ed amori". Milano 1946, Edizioni Malfatti, 16⁰, str. 177, 1 nl. z serii „Gli amori dei grandi" No 2. Autor dzieli biografię swą na cztery części. które łączy z czterema głównymi postaciami niewieścimi w życiu Chopina: Konstancją Gładkowską — Il primo amore, Marią Wodzińską — L'amica d'infanzia, Aurorą Dudevant (Sand) — L'amante fatale, Jane Stirling — L'angelo della morte. Lami przeprowadza inteligentne studium ról tych kobiet w życiu i twórczości kompozytora.

Vincenzo T e r e n z i o: Chopin Saggio biografico-critico". Bari 1948, Gius. Laterza & Figli, 16⁰, str. 165, 2 nl., 1 port. Biblioteca di cultura Moderna No 445. Jest to studium krytyczne, obejmujące działalność kompozytorską Chopina od lat jego dojrzałości (1829) do końca życia, przy równoczesnym uwzględnieniu strony biograficznej tego okresu. Książka posiada chronologiczny spis dzieł Chopina, na końcu zaś zawiera dwie rozprawy: „Chopin i modernizm" oraz „O improwizacji".

W wydawnictwie „The Albatros Library" ukazała się we Włoszech, w Milano 1947 u Arnoldo Mondadori książka angielskiej autorki Doris L e s l i e pt. „Polonaise" (16⁰, str. 268, 1 nl.). Jest to wydana poprzednio w Anglii, powieść biograficzna o Chopinie o treści fantastycznej, pełna nieścisłości biograficznych itp.

We Francji wydano studium André Gide'a: „Notes sur Chopin". Paris 1948, L'Arche, 8⁰, str. VII, 131, 2 nl. — Ta luksusowo wykonana w Belgii książka była zapowiadana przez autora już w r. 1892 pt. „Notes sur Schumann et Chopin". Autor, przekonawszy się o niemożliwości zestawiania tych dwóch postaci, ograniczył się do rozpatrywań muzycznych i estetycznych nad pewnymi utworami Chopina. Są to: 2-ga Etiuda z op. 25, 1-a Ballada, Preludia nr 1, 7, 2, 24, 8, 3, 23 i 17 z op. 28, 8-y i 3-ci Nokturn; 1-e i 3-e Scherzo oraz Sonata h-moll. Ze stanowiska głębszego poznania osobowości Chopina, książka nie wiele daje. Chopin jest tam raczej pretekstem do rozpatrywań estetycznych.

W lipcu br. wydano w belgijskiej spółce wydawniczej Aux Éditions de l'Arche: „Deux lettres de Chopin au Château de Mariemont" Commentées par Ignace Blochman. Paris et Bruxelles 1949, Folio, str. 21. 9 nl., 1 portret. To luksusowe wydanie, na papierze welinowym, w 500 egzemplarzach numerowanych, zawiera 2 facsimile listów Chopina, znalezionych przez prof. Ignacego Blochmana w zbiorach Muzeum w zamku Mariemont pod Morlanwelz, w Belgii, z których jeden, nieznany dotychczas, był pisany do Maurycego Schlesingera, wydawcy Chopina, drugi zaś do Józefa Elsnera z r. 1826, pisany z Reinerz, jest nam znany.

Najnowszą książką, wydaną we Francji jest: Alfred Cortot: „Aspects de Chopin". Paris 1949, Éditions Albin Michel, 16⁰, str. 324, 7 nl., 8 plansz ilustr. Hołd złożony w tej książce przez znanego pianistę francuskiego odznacza się świeżością materiałów i oryginalną formą. Własne, bogate zbiory artysty są podstawą rozdziału „Au travers de quelques portraits de Chopin", w którym omawia szczegółowo nieznany portret olejny Louis Gallait'a z r. 1843, tam po raz pierwszy reprodukowany, oraz inne mało znane pozycje ikonograficzne. W dalszych rozdziałach pt. „Chopin pedagogue"; „L'oeuvre de Chopin; „Ce que Chopin doit à la France" i „Les Concerts de Chopin" znajduje czytelnik obfite materiały biograficzne. Ostatni rozdział „Caractère de Chopin" jest próbą analizy charakteru kompozytora od lat najmłodszych do końca życia. Jakkolwiek autor przystępuje do tego trudnego i delikatnego zadania, jak sam oświadcza, z pietyzmem, o czym nie można wątpić, kto zna jego jako interpretatora arcydzieł Mistrza polskiego, dochodzi poniekąd do niezupełnie słusznej oceny charakteru Chopina, z powodu niewykorzystania dostatecznej ilości materiałów podstawowych. Niemniej jednak ten ostatni essay jest zajmujący, podobnie jak i cała książka.

Z francuskich publikacji należy jeszcze wymienić katalog wystawy chopinowskiej w Paryżu, otwartej w dniu stulecia zgonu Chopina: „Frédéric Chopin Exposition du Centenaire". Paris 1949, Bibliothèque Nationale, 16⁰ str. 82, 2 nl., w tym pl. I—VIII ilustr. Katalog ten został opracowany pod redakcją Julien Cain, administratora Generalnego Bibliothèque Nationale, w której salonach miała miejsce wystawa. Zawiera on na wstępie chronologię życia oraz szczegółowy spis 234 eksponatów, na które składają się przede wszystkim zbiory francuskie z niewielkim udziałem polskim. Układ chronologiczny opisu eksponatów daje katalogowi przejrzystoć i przyczynia się do łatwej orientacji w materiałach, poniekąd bardzo ciekawych. Wystawa ta przyniosła bowiem m. in. kilka nieznanych pozycji, jak list Mikołaja Chopina do rodziców, z r. 1790; listy z korespondencji George Sand, itp. Między ilustracjami figurują:

facsimile ostatniego, dotąd nieznanego listu Fryderyka Chopina do p. Sand, po raz pierwszy publikowany portret Chopina przez Henri Lehmanna, z r. 1847, ze zbiorów François Léo w Paryżu i inne.

W lipcu ub. r. ukazała się książka radziecka: Wiaczesław P a s c h a ł o w: „Szopen i polskaja narodnaja muzyka". Leningrad—Moskwa 1949, Gosudarstwennoje Muzykalnoje Izdatelstwo, 8⁰, str. 114, 4 nl. Ta niezwykle ciekawa i doskonale opracowana książka znanego muzykologa radzieckiego wyszła obecnie, w roku jubileuszowym, jako trzecie uzupełnienie studium, które ukazało się pod tym samym tytułem w r. 1916 w piśmie „Muzykalnyj Sowremiennik", a następnie w r. 1941 we formie książkowej. Na treść tego studium składają się: zasadnicza ogólna charakterystyka polskich narodowych tańców i pieśni, ich formy, rytmu, melodyki i harmonii — dalej rozdziały: „Narodowe źródła w twórczości Chopina", „Narodowy styl w Mazurkach i innych dziełach Chopina". Ta wartościowa książka została wydana w 5500 egzemplarzach na doskonałym papierze i zaopatrzona w liczne przykłady nutowe i ilustracje. Estetycznym uzupełnieniem jej jest ozdobna okładka z medalionem Chopina.

W Finlandii wyszła znana z wielu wydań oryginalnych i licznych przekładów książka Guy de P o u r t a l è s'a: „Chopin ou le poète" w tłumaczeniu fińskim: „Sävelten Runoilija Chopin". Tłumaczyła Marketta Tuulos. Helsinki 1948, Kustannusosakeyhtiö Otava 8⁰, str. 216, 21 ilustr. Wydanie to w doskonałym przekładzie, odznacza się piękną i staranną szatą. Wyszło oprawne i broszurowane.

Z publikacji amerykańskich, w języku angielskim, należy wymienić następujące prace:

Opal W h e e l e r: „Frederic Chopin Son of Poland - Early Years". Nowy Jork 1948, E. P. Dutton & Co., Inc. 4⁰, str. 156, ilustrowała Christine Price. Luksusowo wydana, zaopatrzona przykładami nutowymi z dzieł Chopina, czasem całymi utworami, bogato ilustrowana rysunkami żywo przemawiającymi do wyobraźni młodych umysłów, książka ta, przeznaczona dla młodzieży, odznacza się wesołym, dowcipnym ujęciem treści, opierającym się jednakże, w przeciwieństwie do fantastycznych wymysłów Antoniego Gronowicza na temat Chopina, niestety przyjmowanych bezkrytycznie przez Amerykanów, na rzeczywistych faktach z życia Chopina. Autorka ujęła w swej książce jedynie młode lata Chopina, aż do r. 1829 włącznie. Jest to praca o realnej wartości.

G u y M a i e r: „Your Chopin Book". Centennial Edition, Nowy Jork 1949, Mills Music Inc., 2/ folio. 54 stron. Zawiera 23 wybranych utworów Chopina z wstępem omawiającym wybór dzieł, między którymi znajdują się rzadko grane, jak Larghetto z Sonaty op. 4, dwie Etiudy z „Méthode des Méthodes" itp. Wydanie staranne, na doskonałym papierze.

Herbert W e i n s t o c k: „Chopin The Man and his music". Nowy Jork 1949, Alfred A. Knopf. Jednocześnie wydane w Kanadzie u Mc Clelland & Stewart Limited, 8⁰, str. X, 4 nl., 336. XXII (indeksy); 10 pl. ilustr., z licznymi przykładami nutowymi w tekście. Na 163 stronicach autor rozwija zwięzłą biografię Chopina, która wykazuje, czego zresztą dowodzi spis wykorzystanych źródeł, że sięgał nie tylko do biografii obcych autorów, lecz również do polskich, jak Hoesicka, Opieńskiego, Binentala i in. Część książki, omawiająca twórczość Chopina („The Music") od str. 164 do 328, zawiera kolejno dane

historyczne i inne, dotyczące poszczególnych dzieł, od op. 1 do 74 oraz bezopusowych wraz ze zwięzłym scharakteryzowaniem ich wartości. W ocenie dzieł opiera się Weinstock często na niekoniecznie słusznych wywodach Niecksa. jakkolwiek prace Bronarskiego, Kleszczyńskiego, Windakiewiczowej i in. nie są mu obce. Autor wyzyskał jednakże przede wszystkim pracę Arthura Hedley'a „Chopin" (z r. 1947), nie przyznając się jednakże do ustępów zapożyczanych z książki angielskiego autora, która niedawno ukazała się w identycznym wydaniu jak angielskie, u Pellegrini & Cudahy. Nowy Jork (1949).

Basil Maine: „Chopin". Nowy Jork b/r. (1949) A. A. Wyn Inc., 16⁰, str. 128, 1 portret. Z serii „Great Musicians". Książka angielskiego autora, poprzednio wydana w Anglii, nie odznacza się szczególną wartością i nie przynosi nic nowego, jednocześnie zawierając szereg nieścisłości biograficznych.

Najnowszą książką amerykańską jest wydana z inicjatywy i pod auspicjami Fundacji Kościuszkowskiej (The Kosciuszko Foundation), która zorganizowała w roku jubileuszowym szereg poważnych obchodów i koncertów:

Stephen P. Mizwa: „Frédéric Chopin 1810—1849". Nowy Jork 1949, The MacMillan Company, 8⁰, str. XVIII, 108, il. Jest to wydawnictwo zbiorowe, którego część pierwszą, biograficzną, oraz drugą, omawiającą stosunek Chopina do polskiej tradycji muzycznej, opracował p. Mizwa, dyrektor Fundacji Kościuszkowskiej. Autorami dalszych rozdziałów są: Howard Hanson z Uniwersytetu Rochester, Tadeusz Jarecki, kompozytor i lektor Uniwersytetu Columbia, Doda Conrad, Olin Downes, nowojorski krytyk muzyczny i inni. Książka, zawierająca m. in. chronologiczne zestawienie wszystkich dzieł Chopina, oraz niektóre wypowiedzi Chopina na temat muzyki, czerpane z jego listów, jest wydana bardzo estetycznie na luksusowym papierze kredowym i zawiera przeszło 30 ilustracji, w tym nieznany portret Chopina z roku około 1829/30, przypisywany Einslemu w Wiedniu.

W Południowej Ameryce wyszła książka francuskiego muzyka i autora, żyjącego w Argentynie, Michel Raux-Deledicque: „La vida romántica de Federico Chopin". Buenos Aires, 1948. Libreria Hachette S. A., 8⁰, str. 408, 8 nl., 2 nl., 67 ilustr. Jest to największa i najdoskonalsza biografia Chopina w języku hiszpańskim, opracowana bardzo sumiennie, a zarazem pisana z niepospolitym talentem narratorskim. Zawiera poza tym bardzo cenną dyskografię, obejmującą przeszło 600 pozycji, ułożoną przez Juana Manuela Puentes.

Najświeższą pracę o Chopinie w języku hiszpańskim napisał Rigoberto Cordero y León pt. „Sombra y sangre en Chopin" En el Centenario de la muerte de Chopin. Cuenca — Ecuador 1949, Editorial „Amazonas", 16⁰, str. 38, 2 nl. Są to krótkie essaye na temat kilku kompozycji Chopina, jak Fantazja-Impromptu op. 66; Nokturn Fis-dur, Nokturny op. 9 nr 1 i 2, op. 48 nr 1, op. 72 nr 1 itd., pisane kwiecistą prozą poetycką, pod kątem widzenia cienia i krwi, smutku i łez, które autor wyczuwa w tych utworach Chopina...

O dalszych publikacjach na temat Fryderyka Chopina, wydanych lub przygotowywanych w Związku Radzieckim, Szwajcarii, Austrii, Niemczech, Włoszech, Południowej Ameryce a nawet w Egipcie, dochodzą najświeższe wieści. Jest to dowodem, jak daleko sięga jego muzyka i jak silnym echem odbiły się się uroczystości związane z setną rocznicą jego zgonu.

B. E. Sydow

Österreichische Musikzeitschrift, 4. Jg. Okt. 1949. — Frédéric Chopin zum 100 Todestag.

Tegoroczny październikowy numer wiedeńskiego miesięcznika muzycznego pod redakcją P. Lafite, poświęcony został pamięci Chopina. Zeszyt otwiera większy artykuł Franza Zagiba „Chopin und Wien". Autor wspomina pierwszą obecność kompozytora we Wiedniu, pisząc, że „choć pobyt Chopina w Wiedniu był krótkotrwały, dał mu jednak okazję przedstawić się Wiedniowi jako kompozytor i pianista, co odbiło się echem w miejscowej prasie muzycznej, która wysoko oceniła dwa koncerty Chopina dane tam w sierpniu 1829. Tę wysoką ocenę prasy przypieczetowalo znane zdanie, jakie wypowiedział Schumann, po wydaniu Wariacji na temat Mozarta op. 2, których pierwsze wykonanie miało wówczas właśnie miejsce: „Odkryjcie głowy panowie, — to geniusz". W dalszym ciągu Zagiba omawia dokładnie pobyt Chopina, o którym sam kompozytor pisał do Wojciechowskiego, że spędził tu chwile „w wesołym choć obcym towarzystwie"; wspomina stosunki kompozytora z wydawcą Haslingerem, Würflem, który zorganizował koncert i inn. Zagiba twierdzi, że na miejscu w Wiedniu przerabiał Chopin swe Wariacje op. 2, przysłane przez Elsnera wydawcy, wymieniając dawną — czwartą, na nowo napisaną — szóstą. Tę wycofaną wariację, nieznaną dotąd i niepublikowaną — odszukał Zagiba w Wiedeńskiej Bibliotece Narodowej, gdzie 120 lat spoczywała nietknięta. Załączona reprodukcja autografu — przekreślonego przez Chopina — potwierdzić ma wywody autora.

Dalej zajmuje się autor drugim, nieudanym — bo bez własnego koncertu — pobytem Chopina we Wiedniu w listopadzie 1830 r., tj. w momencie gdy w Warszawie wybuchło powstanie. Chopin pozostał tym razem w Wiedniu przez czas dłuższy, współuczestnicząc na wyjezdnym w koncercie w salach redutowych, gdzie 4 kwietnia 1831 r. grał swój koncert e-moll.

Z innych artykułów chopinowskich, zamieszczonych w omawianym piśmie, należy wymienić pracę Margarethe Wöss: Chopin, Lenau, Schumann. Autorka podkreśla, że Chopin jest jako muzyk poetą, co dziś jest już truizmem, a co pisał choćby Heine, słysząc w Paryżu koncert Chopina, tak jak Lenau jest w swej poezji muzykiem. Wysiłek, jaki autorka wkłada w uzasadnienie zbieżności sztuki obu i analogiczności charakterów (Chopin nie zetknął się zresztą nigdy osobiście z Lenauem), nie wydaje się celowy: jako ludzie jednej epoki mogli mieć niejeden rys wspólny, analogiczny z tylu innymi romantykami I poł. XIX w., malarzami, poetami, kompozytorami. Na realnej podstawie istotnej znajomości (której ślady mamy zarówno w korespondencji jak i twórczości obu) opiera autorka omówienie cech wspólnych, łączących Chopina z rówieśnikiem swym Robertem Schumannem.

W dalszym ciągu Othmar Wessely analizuje Sonatę b-moll Chopina (op. 35), a Hans Sittner pisze o walcach Chopina i Johanna Straussa. Autor przypomina, że walc wywodzi się nie z dworskich, a z ludowych tańców, do sal balowych trafił zaś dopiero w 1787 r., przejęty z baletu opery Martina y Solers „Una cosa rara".

Część chopinowską numeru zamyka przekład wiersza Stanisława Jerzego Leca o muzyku. Numer ozdabia kilka ilustracji, z których niektóre budzą

żywsze zainteresowanie. Tak więc obok odnalezionej ostatnio wariacji mamy nieznany dotąd portret malowany (a raczej rysowany) rzekomo w Wiedniu w 1830 r. przez K. Hummela. Negroidalny profil nie sprawia jednak wrażenia podobieństwa do znanych niewątpliwych portretów naszego kompozytora. Jest on raczej bliższy rysom twarzy Puszkina. Znajdujemy tam również reprodukcję afisza pierwszego wiedeńskiego koncertu, w którym obok Chopina występowała śpiewaczka Weltheim oraz fotografię 5-pedałowego fortepianu firmy Graff, używanego przez Chopina we Wiedniu.

Andrzej Ryszkiewicz

OD ADMINISTRACJI „KWARTALNIKA MUZYCZNEGO"

Do niniejszego zeszytu dołącza się 10-ty (ostatni) arkusz „Słownika Muzyków Dawnej Polski" A. Chybińskiego wraz z przedmową autora.

Okładkę do „Słownika" oraz obwolutę do Rocznika VII można nabyć w „Domu Książki" — Warszawa, Nowy Świat 47.

Revue trimestrielle de musique

PUBLICATION

DE LA SECTION MUSICOLOGIQUE DE CONFÉDÉRATION DES COMPOSITEURS POLONAIS

Rédacteur en Chef:
Professeur Dr ADOLF CHYBIŃSKI

Nr 28 OCTOBRE—DÉCEMBRE 1949

TABLE DES MATIÈRES